



Universidade de Aveiro
2010

Departamento de Línguas e Culturas

Dulce Maria Pereira
Tavares Novo

As palavras poupadas: o silêncio em Maria
Judite de Carvalho



**Dulce Maria Pereira
Tavares Novo**

**As palavras poupadas: o silêncio em Maria
Judite de Carvalho**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Línguas, Literaturas e Culturas, na variante de Estudos Portugueses, realizada sob a orientação científica da Doutora Isabel Cristina Saraiva de Assunção Rodrigues, Professora Auxiliar do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro

Dedico este trabalho aos meus pais, Francisca e Álvaro, pelo apoio incondicional ao longo da vida, aos meus filhos, Miguel e Margarida, por constituírem uma motivação permanente, e ao meu marido, pelo amparo afectivo prestado durante este meu percurso académico.

O júri

Presidente

Prof. Doutora Otília da Conceição Pires Martins

Professora Associada com Agregação da Universidade de Aveiro

Vogais

Prof. Doutora Ana Paula Santos Duarte Arnaut

Professora Auxiliar com Agregação da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Prof. Doutora Isabel Cristina Saraiva de Assunção Rodrigues

Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro

Agradecimentos

Terminado este percurso académico, é meu dever agradecer a quem me encorajou e apoiou, contribuindo directa ou indirectamente para que obtivesse o tão almejado sucesso:

- À minha orientadora, Professora Doutora Isabel Cristina Rodrigues, pela sua disponibilidade e pelo estímulo constante;
- Aos meus familiares, colegas e amigos pelas palavras de incentivo e ânimo;
- À Amélia, em particular, pela presença amiga, contínua e motivadora, ao longo destes dois anos.

Palavras-chave

Maria Judite de Carvalho, incomunicabilidade, silêncio, mulher, solidão, comunicação.

Resumo

O presente trabalho propõe-se analisar a incomunicabilidade como factor gerador de silêncio na obra contística de Maria Judite de Carvalho. A falta de auto-estima, o isolamento, a idade avançada, a inoperância comunicativa do género masculino, bem como o deficit comunicativo acompanham as mulheres que protagonizam estes contos, levando-as a experienciar existências amargas conducentes à desistência de viver.

Keywords

Maria Judite de Carvalho, incommunicability, silence, woman, loneliness, communication.

Abstract

The present work intends to analyse the incommunicability as a factor which generates silence in the tales of the Portuguese writer Maria Judite de Carvalho. The lack of self esteem, isolation, old age, male communicative ineffectiveness, as well as the communicative deficit, accompany the female protagonists of the tales studied leading them to experience a bitter existence which cause them to giving up on life.

ÍNDICE

Agradecimentos	v
Resumo	vi
Abstract	vii
Índice	viii
Siglário	ix
Introdução	1
 Capítulo 1 - A dimensão do silêncio	
1.1 Sentidos do silêncio	9
1.2 Silêncio e silenciamento	12
1.3 Manifestações do silêncio	16
 Capítulo 2 - O silêncio da obra contística de Maria Judite Carvalho	
2.1 O universo feminino em Maria Judite de Carvalho	21
2.2 Diálogo vs. Monólogo	26
2.3 A incomunicabilidade opressora	30
2.4 O peso do silêncio	50
2.5 Silêncio voluntário ou imposto	59
 Conclusão	63
Anexos	
Anexo 1	71
Anexo 2	72
Anexo 3	77
 Bibliografia	
a) Activa	81
b) Passiva	
b.1) Bibliografia crítica	82
b.2) Bibliografia teórica	85
b.3) Bibliografia de referência	86

SIGLÁRIO

Com o intuito de facilitar a leitura deste trabalho e com o objectivo de não o sobrecarregar com notas de rodapé, decidimos adoptar um critério específico para fazer referência aos oito volumes de contos relativos à bibliografia activa de Maria Judite de Carvalho.

Assim, todas as colectâneas serão identificadas a partir dos dados constantes no siglário construído para o efeito.

TGM - Tanta Gente, Mariana

PP - As Palavras Pougadas

PB - Paisagem sem Barcos

FT - Flores ao Telefone

I - Os Idólatras

TM -Tempo de Mercês

AQ - Além do Quadro

SD - Seta Despedida

No silêncio dos teus olhos

Em que língua se diz, em que nação,
Em que outra humanidade se aprendeu
A palavra que ordena a confusão
Que neste remoinho se teceu?
Que murmúrio de vento, que dourados
Cantos de ave pousada em altos ramos
Dirão, em som, as coisas que, calados,
No silêncio dos olhos confessamos?

José Saramago

Introdução

A incomunicabilidade humana é uma realidade com a qual nos deparamos por vivermos, em pleno século XXI, numa sociedade marcada por um ritmo deveras acelerado e competitivo, situando-se a convivência num plano secundário. Situações em que o diálogo é deixado para um plano inferior encontram-se ao nível profissional e ao nível pessoal ou familiar, como consequência da definição de prioridades feita por cada um no seu dia-a-dia, revelando-se a presença física quase desnecessária, numa boa parte das situações, sendo substituída pela comunicação virtual, a qual acaba por ter um efeito real.

À falta de comunicação, associam-se os momentos de silêncio que, podendo ser reveladores de significado, acabam por revelar, do mesmo modo, a falta de eloquência do interlocutor, ficando a interpretação desses momentos, em que o não dito impera, a cargo de quem ajuíza. Contudo, nem sempre se verifica um correcto juízo de valor relativamente aos momentos em que o discurso não é audível, impedindo-se a tão necessária pausa. Tal como refere Le Breton, «dizer não é suficiente, nunca é suficiente, se o outro não tiver tempo para ouvir, para assimilar, para responder» (Le Breton, 1999: 13). Encontrar um equilíbrio entre evitar dizer tudo e não dizer nada parece-nos um exercício necessário para que as relações interpessoais se fortaleçam de forma saudável, tornando-se, para isso, imperioso conjugar o silêncio e o discurso de forma hábil.

Muito se tem reflectido e escrito sobre o silêncio por este ser uma realidade nos nossos intercâmbios discursivos, mas também o encontramos como forma de expressão, nomeadamente por parte de artistas, pintores ou escultores, músicos¹ e escritores, que imprimem às suas obras um ritmo previamente escolhido ou deixam essa incumbência à imaginação do

¹ Diversos compositores musicais abordam o silêncio como tema nas suas obras, mas salientemos Paul Simon, com a composição «The Sound of Silence», interpretada pelo dueto Simon and Garfunkel, datada de 1964 e escrita na sequência da morte de John Fitzgerald Kennedy, presidente norte-americano. É um tema que aborda a falta de comunicação entre os indivíduos e o modo como esta pode ser prejudicial, tal como se observa neste verso: «silence like a cancer grows».

espectador ou leitor. Detenhamo-nos na literatura e observemos como o silêncio é uma constante, desde o texto dramático, com as necessárias pausas de discurso para permitir a interação dos intervenientes, passando pela poesia, com o ritmo impresso a cada verso que permite um todo melodioso (ou não), até às narrativas, em que o não dito é tão ou mais importante do que aquilo que se diz.² É nos intervalos do discurso que o silêncio se faz ouvir com o contexto como pano de fundo.

As relações entre os indivíduos são complexas e motivadoras de reflexões profundas, daí a nossa opção por analisar a obra contística de Maria Judite de Carvalho, por esta se revelar pertinente na abordagem do silêncio e por nos mostrar a dificuldade de relacionamento que leva à incomunicabilidade, gerando silêncio, como comprovam as palavras de Maria de Lurdes Costa:

Emerge da obra de Maria Judite de Carvalho uma problemática de relacionamento do eu e dos outros, um nunca “saber estar” que proporciona um fechamento da alma, uma tendência para profundo intimismo e recôndita vida afectiva. (Costa, 1989: 10)

Maria Judite de Carvalho, embora não seja detentora de uma produção literária extensa, escreveu obras em que o silêncio e a importância que o mesmo adquire se revelam de uma pertinência ímpar, como poderemos apreciar neste trabalho. A atestar o reconhecimento literário de que a autora foi alvo, encontramos vários prémios ao longo da sua carreira, a saber, o Prémio Camilo Castelo Branco (1961), o Prémio de Novela da Sociedade Portuguesa de Escritores (1983), o Prémio da Associação Internacional dos Críticos Literários (1995) e o Prémio Vergílio Ferreira (1998 - a título póstumo). Acrescentamos, ainda, a provar os seus méritos enquanto escritora, que a sua obra se encontra traduzida em francês, polaco, russo, holandês, alemão, castelhano e sueco.

² Vários são os escritores portugueses cujas obras estão marcadas pelo silêncio, quer como estratégia retórica, veja-se o exemplo de Vergílio Ferreira com a obra *Até Ao Fim*, quer como poética de escrita (por exemplo Miguel Torga com *Orfeu Rebelde*) ou ainda como tematização literária (por exemplo António Ramos Rosa e a obra *As Palavras*).

Desde a publicação da colectânea de contos *Tanta Gente*, Mariana (1959) até ao derradeiro *Seta Despedida* (1995), a produção ficcional de Maria Judite de Carvalho oscilou entre os contos, a novela (*O Seu Amor por Etel*, publicada em 1967), e as crónicas (*A Janela Fingida*, de 1975, *O Homem no Arame*, de 1979 e *Este Tempo*, de 1991), tendo ainda publicado um romance, *Os Armários Vazios*, em 1978. A autora deixou, também, organizado um conjunto de poemas, *A Flor que Havia na Água Parada*, e uma peça de teatro, *Havemos de Rir*, publicados após a sua morte, a 18 de Janeiro de 1998.

A leitura dos oito volumes de contos publicados por Maria Judite de Carvalho revela-se um privilégio por a sua escrita mostrar um ser empenhado na luta social, tendo em conta que a sua produção literária se situa, sobretudo, nas décadas de 50 e 60, numa altura em que o país vivia sob o regime salazarista e era vítima dos procedimentos repressivos em vigor: a polícia política e a censura literária. Maria Judite de Carvalho elabora, nos seus contos, pequenos quadros bem desenhados e representativos de uma sociedade, mostrando que a mulher deixou de ser a fonte inspiradora da criação para se tornar ela própria criadora, desempenhando, assim, um papel activo.

A contenção de linguagem que está subjacente à construção dos seus textos não os empobrece, antes pelo contrário, sendo o leitor levado a entender o que está implícito, o não dito mas apenas pressentido, as palavras poupadas, mas que persistem no silêncio da obra. As descrições são reduzidas ao essencial, fazendo-nos lembrar a faceta de artista plástica de Maria Judite de Carvalho. Os seus desenhos, que começaram com as caricaturas do seu livro de curso, foram revelados ao público num congresso em sua homenagem em 1999, e editados em livro pela Câmara Municipal de Aveiro, no mesmo ano. À excepção de alguns retratos da sua filha Isabel ou do seu marido, as figuras femininas, que surgem nas imagens, são mulheres simples e anónimas que reflectem melancolia e solidão, à semelhança das mulheres retratadas nos seus contos (ver anexo 1, p. 71). Tal como nas narrativas, também na linguagem plástica as suas personagens «habitam a solidão. Afirmam o silêncio», como nos diz Fernando Pernes (Pernes, 1999: 11), em consonância

com a sua criadora, que revelava «uma enorme discrição quase pedindo para estar presente» (Barroso, 1999: 9). Na verdade, esta faceta de artista plástica é ainda menos conhecida do que a sua produção literária, embora fizesse parte do quotidiano da escritora e lhe agradasse particularmente, tal como reconhece Urbano Tavares Rodrigues, homem com quem esteve casada quarenta e nove anos, até morrer: «adorava desenhar e pintar, mais do que escrever e era uma fabulosa caricaturista» (Rodrigues, 2009: 1).

Desde cedo, a autora toma contacto com o sofrimento, pois fica órfã de mãe aos oito anos e de pai sete anos mais tarde, morrendo o irmão pela mesma altura. O luto e a solidão acompanham-na desde tenra idade, embora tivesse tido uma infância despreocupada, conforme confessa em entrevista ao *Jornal de Letras*, na qual dizia que «andar de bicicleta na Praça da Alegria (...) [e] ir passear a pé até ao Campo Grande» faziam parte da sua rotina (Silva, 1996: 16).

Maria Judite de Carvalho cativa o leitor pela sua escrita firme, com os seus quadros simples, mas de uma riqueza ímpar, com os seus momentos de silêncio repletos de conteúdo, e pelas suas personagens reveladoras de um espírito de sacrifício e de aceitação de um destino inevitável. A sorte das figuras por si criadas, sobretudo as personagens femininas, está intimamente relacionada com o Fado, tão tipicamente português, revelador da aceitação de um destino que não depende de nós por estar já traçado, mostrando-nos figuras femininas que se resignam aceitando o inevitável como um dado adquirido.

Neste contexto, o presente trabalho visa analisar a incomunicabilidade enquanto signo gerador de silêncio, signo este que se instala e impede a comunicação entre as personagens. Maria Judite de Carvalho, ela própria um ser que se protegeu do contacto com o exterior ao longo da vida (recorde-se que apenas concedeu duas entrevistas - uma ao *Le Monde* e outra ao *Jornal de Letras*³), não podia estar mais próxima dessa realidade por ser uma escritora que se mantinha nos bastidores, que se mostrava através do silêncio e produzia narrativas em que o silêncio era um dos protagonistas. Os homens

³ Informação veiculada pelo *Jornal de Letras* (Silva, 1998: 19).

e as mulheres que surgem nas suas obras e cujas vidas se cruzam, por força das circunstâncias, vivem em paralelo, estabelecendo monólogos em vez de diálogos, permitindo que a solidão se alastre nas suas vidas, como se o fatalismo assim o exigisse.

A análise dos oito volumes de contos produzidos pela escritora, a saber, *Tanta Gente Mariana* (1959), *As Palavras Poupadas* (1961), *Paisagem sem Barcos* (1963), *Flores ao Telefone* (1968), *Os Idólatras* (1969), *Tempo de Mercês* (1973), *Além do Quadro* (1983) e *Seta Despedida* (1995) deve-se ao simples facto de não ser possível deixar de ler o silêncio em toda a obra, surgindo este reiteradamente ao longo das páginas de uma forma mais ou menos evidente, mas sempre constante.⁴

O tema do silêncio não podia estar mais de acordo com a personalidade da autora e com a sua produção literária. Maria Judite de Carvalho revela-nos, logo nos títulos de alguns contos, que a sua escrita está marcada pelo silêncio e pela condensação do discurso, senão vejamos: «As Palavras Poupadas» (*PP*), em que o sentido de economia verbal está bem presente, «Flores ao Telefone» (*FT*), em que a ambiguidade do nome Flores remete para o discurso do não dito e «Desencontro» (*TGM*), em que, tal como o nome sugere, se inviabiliza a concretização da comunicação. Digamos que o silêncio será um estado natural, surgindo a comunicação como a quebra desse estado, e que o silêncio em que Maria Judite de Carvalho quer manter a sua pessoa acaba por

⁴Como referimos anteriormente, o legado de Maria Judite de Carvalho situa-se, sobretudo, nas novelas, contos e crónicas, havendo, de acordo com alguns autores, dificuldade em mostrar marcas distintivas do género em que alguns títulos se inserem. José Manuel da Costa Esteves considera que, na colectânea *Seta Despedida*, «a fronteira entre conto e crónica é muito ténue. (...) Muitas vezes os seus contos são simples incidentes do quotidiano, com significado humano, que suporta o desenrolar da acção, muito próximos do registo de crónica. As suas crónicas são também, muitas vezes, esboços de contos onde existe uma componente narrativa (mais próximas das “short stories”) não desenvolvida em termos de acção, espaço e personagens» (Esteves, 1999: 26). Para Maria Alzira Seixo, ainda que estejamos perante uma contista nata, o conto «“As Palavras Poupadas” apresenta a nosso ver uma estrutura romanesca» (Seixo, 1987: 199), embora João Gaspar Simões não tenha a mesma opinião e refira que a colectânea *Palavras Poupadas* é «um livro de contos encabeçado por uma novela. Tem oitenta páginas o trecho que justifica o seu título. Por isso nos atrevemos a chamar-lhe “novela”; e aos restantes oito trechos do livro, cada um deles de uma dezena de páginas, não lhes podemos conferir outro nome: são contos» (Simões, 2004: 235). Tendo em conta a sua irrelevância na análise do tema (e uma vez que as histórias lidas relatam episódios ou situações exemplares, que a acção tende para a concentração dos acontecimentos ou situações, que a descrição é escassa e o diálogo, embora pouco frequente, é importante), optámos por não distinguir quanto ao género cada um dos títulos e considerá-los *contos*.

se transferir para a sua produção ficcional. Não é de estranhar que o ruído do telefone surja como factor externo que gera instabilidade e que, «quando o telefone rompeu o silêncio» (SD, 45), a serenidade se tenha dissipado⁵, ou, numa outra situação, se refira que «havia em toda a casa o grande silêncio dos segredos e dos risos abafados» (SD, 11). O silêncio, sempre presente, também serve para comunicar - «Está combinado - disse em silêncio» (SD, 71) -, ou mesmo para nos revelar o carácter de algumas personagens, por exemplo, a «dona Augusta-a-silenciosa» (SD, 81).

Sendo a dimensão psicológica das mulheres a base da produção contística produzida pela autora, podemos constatar que as suas personagens vivem vidas de angústia, solidão e desespero, que se traduzem num silêncio quase sepulcral, estando a sua interacção com o exterior limitada, como se observa em cada um dos quadros do quotidiano elaborados por Maria Judite de Carvalho. Ela escreve sobre mulheres que habitam mundos interiores⁶, tal como a própria autora, que se refugiava no seu mundo e pouco o exteriorizava, naturalmente por opção, mas também por força do regime. Recorde-se que as desigualdades entre homens e mulheres eram, à época, um factor a ter em conta. Apenas em 1968, graças à *Lei 2137 de 26 de Dezembro*, se proclamou a igualdade de direitos políticos entre homem e mulher, independentemente do seu estado civil. Contudo, as desigualdades persistiam, sendo apenas eleitores das Juntas de Freguesia os chefes de família e, só em 1969, as mulheres casadas passaram a poder transpor a fronteira sem licença dos maridos. Relembremos, também como característica social em que se inserem as personagens desta contista, que, desde 1967, com a entrada em vigor do novo Código Civil, a família era chefiada pelo marido, a quem competia decidir em relação à vida conjugal e aos filhos.

⁵ O telefone, ou o ruído por ele provocado, é algo que perturba os ambientes em que vivem estas mulheres, daí não estranharmos que suja, por vezes, personificado, tal como acontece nesta expressão: «ia a entrar em casa quando o telefone começou a gritar» (PB, 35).

⁶ As suas personagens vivem no interior, rodeadas pelas lembranças que guardam na memória e pelos objectos queridos que vão acumulando ao longo dos anos em «armários e gavetas [que] são esconderijos incommunicáveis» (Costa, 1989: 10). Estas recordações de infância «fazem deflagrar em torrente de paixões escondidas ou detonam um masoquismo destruidor, adjuvante dos outros e do meio envolvente, que é, do modo geral, a cidade» (Ibidem: 10).

Foi à luz destas condicionantes que a obra de Maria Judite de Carvalho se produziu, embora não tenha tido junto do público a receptividade que teve junto da crítica, daí partilharmos das ideias de Urbano Tavares Rodrigues quando este lamenta «que a sua obra não tenha hoje a expansão que tanto merece, sinal do espírito mercantil que actualmente afecta a edição em Portugal» (Rodrigues, 2009: 2). Em entrevista ao *Jornal de Letras*, a autora considera que a sua personalidade poderia estar na base do insucesso de vendas quando refere que «as editoras não fazem nada por isso e eu também não» (Silva, 1996: 16). Rodrigues da Silva confessa, nesta entrevista, o quão difícil foi chegar à fala com a escritora por esta se refugiar sempre no seu silêncio, «silêncio que eu interromperia – uma, duas, muitas, muitas vezes, tentando trazê-la até mim» (Silva, 1996: 16). O seu reduzido mediatismo fá-la assemelhar-se a Irene Lisboa, facto este que a própria Maria Judite de Carvalho sublinha quando nos diz, embora não se lamente, na mesma entrevista ao *Jornal de Letras*, «sinto uma grande afinidade com ela. Dá-me a impressão que era uma pessoa muito parecida comigo. Mas não cheguei a conhecê-la. Lembro-me de a ver apenas uma vez na “Eva”. Fora lá falar não sei com quem. Queixava-se da falta de reconhecimento» (Silva, 1996: 17).

A actualidade da sua obra é mais um aspecto que não pode ser esquecido por nós, uma vez que, cinquenta e um anos depois da publicação do seu primeiro livro, continuamos a deparar-nos com idênticos quadros na nossa sociedade. A Mariana, o Adérito, a Clara, a menina Arminda ou o Marcelino (*TGM*), apenas para citar alguns exemplos, existem na nossa sociedade, são actuais e nossos conhecidos. As suas vivências, os seus problemas e a resignação que revelam perante a adversidade são factos com uma actualidade evidente, levando Teolinda Gersão a concluir que «cada vez mais as sociedades que construímos se parecem com o universo dos seus livros» (Gersão, 1998: 21).

A leitura destes oitenta contos (ver anexo 2, p. 72)⁷, dispersos pelos oito volumes publicados e atrás mencionados, deixou-nos a sensação de que

⁷ Optámos por fazer uma listagem de todos os contos que integram as colectâneas escritas pela autora e inclui-la neste anexo.

muitos mais se poderiam ler com o mesmo entusiasmo. Muitos mais poderiam ter sido escritos por alguém que sabe prender a atenção do leitor do início ao fim da narrativa, exigindo uma atenção especial para ir compondo, aos poucos, um puzzle final do qual nos vão sendo habilmente entregues peças soltas. O encaixe de cada uma delas cabe ao leitor, mas toda a intriga está já organizada de antemão por alguém detentor de um «génio literário» (Simões, 2004: 235) ímpar que a distingue.⁸

⁸ A este propósito, chame-se a atenção para as palavras de João Gaspar Simões onde o autor confessa aos leitores que «muito de propósito grifei a palavra génio, anteposta à palavra literário, ao referir-me a esse género de predisposição que faz de Maria Judite de Carvalho uma novelista nata» (Simões, 2004, p.235).

Capítulo 1: A dimensão do silêncio

1.1. Sentidos do silêncio

A linguagem surgiu após termos tido consciência de que o silêncio reinava, embora não na sua plenitude, como tem sido analisado por diversos autores. Não é possível considerar a inexistência plena de som e tal não se verifica pelo facto de o grau zero do silêncio, como está provado, não existir na natureza. Le Breton (Cf. Le Breton, 1999: 23) considera que, mesmo em espaços tendencialmente marcados pelo silêncio, há manifestações sonoras de vária ordem que podem ser detectadas seja nos desertos ou nas montanhas e que, sendo perceptíveis pelo ouvido humano, não devem ser ignoradas. Não será possível provar a ausência absoluta de som, pois ele está presente em diferentes situações ocorridas na natureza, mesmo sem que disso haja consciência: um cão que ladra ao longe, o sino da igreja a dar as badaladas, uns passos incertos, a água que corre no riacho, o vento que sopra, enfim, um sem número de cenários que provam a existência de sons alheios ao sujeito de escuta.

A referência a John Cage (1912-1992) e às suas peças silenciosas impõe-se neste momento do trabalho. Este compositor musical experimentalista norte-americano distinguiu-se por elaborar peças que exigem dos ouvintes processos intelectuais que lhes permitam ter consciência da coexistência do som e do silêncio, explorando os limites de ambos (saliente-se 4'33"⁹ e 0'00"). São peças que, sem muita informação sonora, apenas os sons involuntários do público assistente, estão repletas de significado revelador da arte da era moderna.¹⁰ O audível a que nos referimos poderá ser inconsciente

⁹ Esta composição musical é descrita como sendo constituída por quatro minutos e trinta e três segundos de silêncio: silêncio do compositor, silêncio dos intérpretes e silêncio dos ouvintes (Cf. Jaworsky, 1993: 23). Assim, o músico não deve executar nenhuma nota no seu instrumento e deve permanecer em posição de execução durante o tempo destinado à duração da obra, após a entrada em palco, ouvindo-se apenas os aplausos iniciais.

¹⁰ Consideremos, embora não seja consensual, que a era moderna, período que precede a era contemporânea ou pós-moderna, diz respeito à produção artística desde finais do século XIX até aos anos 70, caracterizando-se por uma abordagem da arte em que o assunto ou o objecto não eram representados literalmente. Com o advento e desenvolvimento da fotografia, os

ou mesmo espontâneo, como por exemplo o ruído provocado por alguém a tossir, um sapato que soa ao mudar de posição, o atrito provocado por umas pulseiras ou mesmo um carro que passa na estrada contígua.

Na verdade, o dia-a-dia do Homem é preenchido com discursos, mais ou menos vagos, mais ou menos profundos, mas sempre acompanhados por silêncios que surgem entre as palavras e são absolutamente necessários para que estas façam sentido. Muitas vezes retemos, em silêncio, palavras que buscamos, mas optamos por não revelar, porque o não dito é igualmente importante e deve ser sentido. Deve dar-se lugar a estes momentos em que o que não se diz se sente ou se pressente por serem momentos, variáveis no tempo, em que se reflecte, se organizam ideias, discursos e emoções e em que se permite que o interlocutor faça o mesmo. Podemos constatar com relativa facilidade que a comunicação gravita em torno de silêncios dependentes do contexto em que surgem, assumindo significados diversos que não devem desprezar-se.¹¹ O silêncio faz todo o sentido e deve sempre inserir-se num determinado contexto para se decodificar. Atentemos nos crentes, naqueles que têm fé religiosa e que em silêncio rezam, transmitindo as suas preces, confiando em alguém que responderá usando um discurso semelhante, pois Deus é sinónimo de ausência de discurso e de silêncio. Este discurso, naturalmente repleto de significado, dirige-se a um interlocutor que se espera responda e aceda aos pedidos, revelando-se como onisciente, onipotente e onnipresente. A palavra de Deus, está instituído e aceite por todos os crentes, deve também ser escutada em silêncio, pois este simboliza o respeito inerente à religião. A prática religiosa tende a ser contemplativa, com a ocupação contínua da mente nas doutrinas e práticas relativas à fé e o silêncio nos conventos ou igrejas é uma realidade associada a essa mística. Nesta situação específica, o silêncio acaba por funcionar como instrumento que permite a

artistas caminharam em direcção à abstracção, expressando novas visões e novas ideias, integrando-se neste segmento a arte produzida por Cage, nomeadamente pelo uso não convencional de instrumentos.

¹¹ Cf. Eni Puccinelli Orlandi, quando a autora conclui que «a relação silêncio/ linguagem é complexa. (...) O silêncio não é um mero complemento da linguagem. Ele tem significação própria» (Orlandi, 2002: 23).

interacção entre o crente e Deus, sendo uma forma de comunicação que dispensa as palavras.

Na realidade, e de forma mais genérica, o silêncio surge entre as palavras, organizando-as, e pode quebrar-se de forma opcional ou imposta. Pode também provocar reacções diferentes, consoante o ouvinte, ou gerar mal entendidos, pois nem sempre *quem cala consente* e, não raras vezes, quem cala fá-lo por respeito ou para permitir o tão necessário espaço silencioso na comunicação. A opção pelo silêncio é usada, frequentes vezes, como garantia de segurança e certeza de que o sujeito não será vítima de excessos de linguagem, por falta de coragem ou por se temer reacções adversas. Estes momentos são, pontualmente, acompanhados de gestos discretos ou ostensivos, como um abanar de cabeça, um gesto com as mãos ou um olhar mais penetrante em que quase se pode ler o pensamento. O impacto criado por uma manifestação silenciosa é, naturalmente, diferente daquele provocado pelo ruído de pessoas anónimas que se juntam com um mesmo fim. Em ambas as situações pretende-se chamar a atenção, mas na primeira usa-se o silêncio como arma.

Ao pensarmos na polissemia do termo *silêncio*, constatamos que este pode assumir diferentes significados, nomeadamente o estado de quem se priva de falar, a taciturnidade, a abstenção de publicar qualquer notícia ou facto, a ausência de ruído, a interrupção de correspondência, a omissão de explicações, o sossego, o segredo, o toque nos quartéis e conventos depois do recolher, entre outros, como facilmente encontramos em qualquer dicionário. O silêncio adquire, reiteradamente, diferentes sentidos e prova disso é o texto proverbial português, revelador dos hábitos e costumes de um povo relativamente ao uso da palavra e à sua correlativa privação.¹² Estas máximas,

¹² Encontramos disponível bibliografia diversificada sobre a cultura oral portuguesa e o texto proverbial, nomeadamente a recolha realizada por José Ricardo Marques da Costa (Costa, 1999) ou a dissertação de doutoramento apresentada por Ana Cristina Macário Lopes (Lopes, 1992). No entanto, por se pretender apenas exemplificar o tema do silêncio neste tipo de texto, optámos pela compilação de parte do património da cultura oral relativa a este tema, feita por António Moreira (Moreira, 1999). Assim, encontramos exemplos elucidativos como: «A palavra é de prata e o silêncio é de ouro», «Bom silêncio vale mais que uma pergunta», «Na companhia de estranha gente, o silêncio é prudente», «O silêncio é de ouro», «O silêncio é de ouro e muitas vezes é resposta».

expressas em poucos vocábulos, mostram-nos que as palavras revelam algo que elas possuem, significado, mas o silêncio deixa o sentido implícito.

1.2. Silêncio e silenciamento

Devemos, contudo, distinguir o silêncio como opção do silenciamento, pois enquanto o primeiro se refere a uma escolha feita por um indivíduo ou grupo, o segundo mostra-nos uma imposição que não permite refutar o que foi estabelecido. Assim, quando alguém se abstém de falar fá-lo intencionalmente, de uma forma mais ou menos pacífica, podendo constituir um silêncio performativo ou uma atitude mais agressiva em que se escolhe não dirigir a palavra a ninguém. Por outro lado, quando alguém é silenciado, é-lhe imposto um estado no qual se impede a comunicação, como veremos na análise da obra contística de Maria Judite de Carvalho, deixando a palavra de surgir como um dom para ser transformada em algo indesejável e mesmo proibido.

Puccinelli Orlandi (Orlandi, 2002) aborda esta questão, mostrando-nos quão complexa a temática do silêncio se revela, podendo, simultaneamente, tornar-se poética pela subtilidade necessária ao seu entendimento. Pela sua inaudibilidade e invisibilidade, bem como pelo facto de ser efémero, o silêncio passa quase sem deixar rasto, como se infere nas palavras da autora:

O silêncio não está disponível à visibilidade, não é directamente observável. Ele passa pelas palavras. Não dura. Só é possível vislumbrá-lo, de modo fugaz. Ele escorre por entre a trama das falas. (Orlandi, 2002: 34)

Pelo exposto, devemos ter em conta que o próprio silêncio tem valor, existe no discurso e permite criar condições para significar assumindo sentido próprio, existindo ainda a «política do silêncio» (Ibidem, 24), que o divide em constitutivo e em local. O primeiro, constitutivo, revela-nos que ao dizer algo apagamos necessariamente outros sentidos possíveis que o facto de estar em

silêncio permitiu, enquanto o segundo se refere ao que não é permitido dizer num determinado momento devido à conjuntura envolvente. A relação com o outro e a vida em sociedade dependem também do uso que possamos, eventualmente, fazer do silêncio, uma vez que o sentido assume diferentes formas, consoante se esteja em silêncio ou se faça uso das palavras.¹³

A ausência de silêncio, ou a palavra como pano de fundo, se assim o quisermos considerar, pode também constituir um ambiente propiciador para o estabelecimento de comunicação. Na era moderna, ainda de acordo com Le Breton (Cf. Le Breton, 1999: 14), o silêncio seria considerado um inimigo para a comunicação, uma vez que a existência de espaços vazios comprometeria o bom funcionamento do mundo. A produção verbal ou musical tem de ser constante, ininterrupta, para que o espectador se possa manter sintonizado, sendo a voz, ou vozes, que penetram de forma mais ou menos familiar nas rotinas de cada um de nós aquilo que nos permite manter a necessária ligação ao que nos rodeia. Com bastante frequência, observamos o uso de *headphones*, tendo estes passado a fazer parte da indumentária durante um passeio, uma corrida pelo parque, a travessia casa/ trabalho ou mesmo durante uma sessão de estudo. Por permitirem a concentração e a liberdade de movimentos, passaram a integrar o quotidiano, tornando-o cada vez mais ruidoso, embora, aparentemente, os seus utilizadores estejam dominados pelo silêncio. O avanço tecnológico impele-nos a usar quase de forma automática os telemóveis, os telefones e a usar a palavra como instrumento que invade, mas também que tranquiliza e, «como a música, ela transforma-se em elemento ambiental. Barulho regular e sem consequência no seu conteúdo, essencial apenas na forma» (Ibidem, 14).

¹³ De acordo com as palavras da autora, «distinguimos entre a) o silêncio fundador, aquele que existe nas palavras, que significa o não dito e que dá espaço de recuo significativo, produzindo as condições para significar e b) a política do silêncio que se subdivide em b1) silêncio constitutivo, o que nos indica que para dizer é preciso não-dizer (uma palavra apaga necessariamente as “outras” palavras) e b2) o silêncio local, que refere à censura propriamente (aquilo que é proibido dizer em uma certa conjuntura). Isso tudo nos faz compreender que estar no sentido com palavras e estar no sentido em silêncio são modos absolutamente diferentes entre si. E isto faz parte da nossa forma de significar, de nos relacionarmos com o mundo, com as coisas e com as pessoas» (Orlandi, 2002: 23-24).

O silêncio regula os actos comunicativos, como referimos anteriormente, mas não impera na sociedade marcada por uma actividade intensa e pouco silenciosa em que o som é quase lei e em que o falar se tornou uma constante. Assim, por oposição ao silêncio, que permite estabelecer uma comunicação aceitável entre os seres, encontramos o ruído inibidor do acto comunicativo. Este, pela irregularidade das suas vibrações e pela sua desarmonia, não permite a «respiração do sentido» (Ibidem, 75), mas revela-se como necessário, sendo as manifestações ruidosas práticas correntes e necessárias porque tranquilizadoras, ainda segundo o mesmo autor. Ostentar um megafone, gritar ou assobiar durante uma manifestação apenas provam a inevitabilidade de afastar o medo e o receio que o silêncio pode provocar. A «esconjuração ruidosa do silêncio» (Ibidem, 152) é um fenómeno que surge a par do culto do silêncio, daí o uso do *walkman*, o som da rádio ou da televisão como ruído de fundo numa habitação, num café ou mesmo num local de trabalho.

O ruído não tem qualquer sentido, enquanto os silêncios não só fazem sentido como podem estar repletos de conteúdo; daí não podermos considerar que a comunicação se oponha ao silêncio.

Contudo, o ruído pode ser bem-vindo, dependendo dos contextos e do estado de espírito. Quando emanado por uma reunião familiar ou provocado pelas brincadeiras das crianças, trata-se de manifestações sonoras que se recebem de bom grado e, mesmo sem sentido aparente, estão repletas de significado para cada um de nós. Tal como refere Le Breton, «a modernidade é a chegada do ruído» (Ibidem, 14), pois este domina, impera e, não tendo rosto, tornou-se familiar.

A significação do termo *silêncio* manifesta-se, à partida e como vimos anteriormente, polissémica, tecendo Isabel Cristina Rodrigues considerações sobre o seu sentido, revelando as duas modalidades de silêncio existentes e demonstrando, em termos literários, a diversidade subjacente ao conceito, como se depreende das suas palavras:

É claro que esta distinção (entre *silere* e *tacere*, ou entre o *silêncio* e o *calar*) cobra uma importância acrescida quando se trata de perspectivar a questão do silêncio dentro das fronteiras do literário, onde somos inevitavelmente levados a distinguir uma eventual abordagem temática do silêncio (decorrente de um estado de *silere*) de uma incidência retórica (como função de *tacere*). No primeiro caso estamos em presença daquilo que poderíamos denominar uma semântica do silêncio e que se manifesta, de um ponto de vista temático, ao nível do enunciado literário; no segundo caso temos uma dimensão mais sintáctica do silêncio, a qual se manifesta na própria estrutura do texto, acabando por funcionar também como uma importante estratégia retórica». (Rodrigues, 2006: 73)

O sentido do silêncio assume, na realidade, uma dupla modalidade, o *silere* e o *tacere*, tendo alguns autores, nomeadamente David Le Breton, reflectido sobre a contenção verbal e a produção de discurso, referindo-se, também, à distinção entre as duas formas de silêncio acima mencionadas, ideia partilhada por Augusto Ponzio¹⁴, mostrando-nos que a origem dos vocábulos é reveladora da sua função:

A língua latina distingue duas formas de silêncio: *tacere* é um verbo activo cujo sujeito é uma pessoa, assinala uma paragem ou uma ausência de palavra relacionada com alguém. *Silere* é um verbo intransitivo, não se aplica apenas às pessoas, mas também à natureza, aos objectos, aos animais, designa de preferência a tranquilidade, uma tonalidade agradável da presença que não é perturbada por nenhum ruído. A língua grega, com *siôpan* (calar-se) e *sigân* (estar calado) também distingue o facto de mergulhar no silêncio ou de estar calado. (Le Breton, 1999, 23)

O manter-se calado pode representar uma opção, uma decisão pessoal que ocorre em função dos diferentes contextos e não tem qualquer intenção de magoar alguém, reivindicar ou chamar a atenção. Quando o nosso silêncio não está directamente relacionado com as consequências que, eventualmente, dele

¹⁴ Ponzio conclui que «en el silencio algo suena (o algo no suena), en el callar nadie habla (o alguien no habla). Callar es posible solamente en el mundo humano (y solo para el hombre). Naturalmente, tanto el silencio como el callar son siempre relativos» (Ponzio, 1995: 35).

possam advir, insere-se na dimensão de *silere*; por outro lado, o *tacere* implica a inevitabilidade das acções pelas quais se optou. A pessoa que permanece em silêncio, por opção de silenciamento e para provocar no outro uma reacção, fá-lo conscientemente e o seu silêncio está repleto de conteúdo. É um não falar que diz muito, um calar quase audível desde que percebido pelos receptores.¹⁵

Tendo em conta que o silêncio «não é nunca uma substância ou uma realidade em si, mas um modo de relacionamento (...) com o mundo» (Rodrigues, 2006: 72), falar e escutar, actos básicos do quotidiano geridos pelos momentos de silêncio (que podem traduzir-se por *tacere* ou *silere*), deixam de ser acções banais para assumirem contornos de uma significação profunda e complexa revelando-se pertinente o diálogo. O não dito pode ter implicações danosas evidenciando-se a incomunicabilidade geradora de silêncio, como veremos, mais à frente neste trabalho, ao abordar a obra contística de Maria Judite de Carvalho.

1.3 Manifestações do silêncio

O calar e o falar fazem parte inequívoca do quotidiano de qualquer cidadão e aprender a respeitar cada uma destas manifestações é uma aprendizagem que se vai adquirindo ao longo do tempo, de acordo com os hábitos socioculturais que se foram assimilando. Tomando por base a sociedade em que vivemos, expressões como *guardar silêncio*, *silenciar alguém*, *lei do silêncio*, *minuto de silêncio*, *impor silêncio* ou outras que não enumeramos, por serem sobejamente conhecidas, são constantemente

¹⁵ É de todo impossível, a propósito da opção que um ser manifesta pelo *tacere*, não fazer referência ao extraordinário filme do realizador sul-coreano Kim Ki-Duk, *Ferro 3*, no qual o protagonista, Sun-Hwa, se cruza com alguém que mudará para sempre a sua errante vida. Predomina neste filme a economia de palavras e são os gestos, os olhares e as atitudes que assumem total protagonismo e significado. A solidão da personagem principal é sublimada através do silêncio, intercalada pela bela música de Natacha Atlas.

utilizadas/ ouvidas quer no domínio público, quer no privado e insistentemente veiculadas através dos meios de comunicação social. O seu uso revela e confirma o significado subjacente ao silêncio, mas também a sua manifestação enquanto elemento necessário ao discurso com significância.

O silêncio é fundamental na música ou no canto para um bom entendimento da mensagem, não se podendo conceber, por exemplo, uma aula de música sem que predomine o silêncio, o mesmo acontecendo numa lição de canto. O silêncio surge como pano de fundo fundamental para a existência de um clima propício às aprendizagens, para que nele se intercale a música ou as palavras, como vimos atrás.

Na literatura abundam palavras e abundam silêncios, mas enquanto as primeiras são visíveis, já os segundos são apenas sentidos ou pressentidos. A capacidade do criador verifica-se na forma como gere o seu trabalho e no modo como consegue corresponder às expectativas do seu público, à semelhança do que acontece na música. Recorde-se, a este propósito, um excerto da entrevista dada por António Lobo Antunes a Adelino Gomes, aquando da publicação do romance *Eu Hei-de Amar uma Pedra*, em que o escritor se refere ao tão necessário despojamento formal nas criações artísticas:

Quando a gente ouve o Sinatra a cantar, o que o torna ainda mais extraordinário é o silêncio. Como aquele homem gere as pausas! Outro dia estava a ouvir (tanto quanto consigo ouvir) os “Impromptus” de Shubert, pelo (Alfred) Brendel, salvo erro. Aquilo está cheio de silêncio, meu Deus! Se calhar toda a arte devia tender para o silêncio. Quanto mais silêncio houver num livro, melhor ele é. Porque nos permite escrever o livro melhor, como leitor. (Apud Arnaut, 2008: 435)

Situação análoga, em que o despojamento verbal se impõe, acontece na pintura. Steiner, como veremos de seguida, refere-se a Van Gogh, mencionando que o pintor pinta aquilo que sente e não o que vê. Depreendemos das suas palavras que o que sentimos pode ocorrer paralelamente à linguagem, ou seja, não é obrigatoriamente utilizada a

linguagem para exteriorizar pontos de vista ou sensações. O silêncio de uma pintura pode revelar conteúdos que o universo das palavras seria incapaz de alcançar. Steiner conclui, ainda, que o que se sente pode ocorrer num plano anterior à linguagem, ou mesmo fora dela, e que o título de uma obra de arte serve apenas como elemento decorativo, uma vez que não poderia sintetizar o conteúdo na sua globalidade, como se observa nas suas palavras:

Van Gogh declared that the painter paints not what he sees but what he feels. What is seen can be transposed into words; what is felt may occur at some level anterior to language or outside it. (...) the title is often an ironic mystification; it is not meant to mean but to decorate or bewilder. (Steiner, 1985: 41)

O mesmo autor, George Steiner, revela-nos que os actos discursivos presidem e predominam nas nossas vivências, mas há acções do espírito que residem na ausência destes discursos, tendo as ciências evoluído da primazia da palavra para a dispensa desta. No seu ensaio «The Retreat from the Word», leva-nos a concluir que a palavra é necessária, mas os actos discursivos, por exemplo ao nível da economia, têm sido substituídos pelos símbolos, considerando que «they are moving from the linguistic to the mathematical, from rethoric to equation» (Steiner, 1985: 37). A retracção verbal é uma evidência, pois a ambiguidade da palavra opõe-se à objectividade matemática, havendo necessidade de usar a linguagem matemática pela sua precisão, como nos é revelado:

The non-verbal instrument of mathematical symbolism is now being applied to morals and even to aesthetics. The old notion of a calculus of moral impulse, of an algebra of pleasure and pain, has had its revival. A number of contemporary logicians have sought to devise a calculable theoretic basis for the act of aesthetic choice. There is scarcely a branch of modern philosophy in which we do not find the numeral, italicized letters, radicals, and arrows with which the symbolic logician seeks to replace the shopworn and rebellious host of words. (Steiner, 1985: 39)

Situação semelhante acontece na pintura, uma vez que a transmissão da mensagem não necessita do texto verbal, bastando-lhe o icónico. Frequentemente ouvimos a expressão *uma imagem vale por mil palavras*, uma vez que a cor e o movimento que o autor imprime na sua tela correspondem ao sentido implícito que o observador consegue interpretar. Quando observamos Guernica (de Pablo Picasso), um dos quadros que melhor transmite o desespero originado pela Guerra Civil de Espanha, estamos perante um objecto cultural que se opõe à violência, à barbárie e à agonia vividos na época. Esta pequena localidade no País Basco, Guernica, foi bombardeada pelos nazis a 26 de Abril de 1937 e Picasso pintou uma tela de grandes dimensões, que se encontra no Centro Nacional de Arte Rainha Sofia, em Madrid, a censurar estes factos. Parafraseando o pintor (1881-1973), para muitos considerado um dos artistas mais famosos e versáteis do mundo, a pintura era um instrumento de guerra ofensivo e defensivo contra o inimigo, não servindo para decorar as habitações. Quando questionado por um embaixador alemão (nazi) se tinha sido ele a compor Guernica, Picasso respondeu: «-No, señor: esto lo han echo ustedes» (Clavell, 2007: 81). Não são necessárias palavras para exprimir de forma extraordinária os sentimentos do autor. Sendo esta pintura como que um inaudível grito de horror, a sua análise revela-nos claramente o estado de espírito de Picasso, as emoções e sentimentos que pretende transmitir e que tão bem consegue nesta tela a preto e branco.

Se Picasso, com Guernica, emitiu sons agressivos e de oposição ao regime, outros pintores há que se dedicam à transmissão do silêncio nas suas telas, como é o caso do pintor holandês Vermeer de Delft (1632-1675). Observamos as telas¹⁶ deste pintor e sentimos necessidade de permanecer num estado de silêncio ímpar transmitido pelas figuras retratadas nas

¹⁶ Destaque-se, de forma aleatória, pois todas são igualmente interessantes, as telas *Girl Reading a Letter at an Open Window* (1657), que se encontra exposta na Gemäldegalerie, em Dresden; *The Lacemaker* (1669-70) em exibição no Museu do Louvre, em Paris, e, ambas no Staatliche Museen, em Berlim, *A Lady Drinking and a Gentleman* (1658) e *Woman with a Pearl Necklace* (1662-64).

magníficas imagens que observamos. É um estado contagiante que não se evita e ao qual a nossa sensibilidade não fica alheia. Margarida Calado teceu algumas considerações sobre a pintura de Vermeer e concluiu que as mulheres que aparecem nas suas telas foram captadas num determinado instante e surgem como que fotografadas num momento do seu quotidiano. Aparentemente, estas mulheres não estão distraídas, o silêncio domina-as e permite-lhes executar qualquer tarefa, seja ler uma carta, olhar o espelho, verter leite numa malga ou pesar uma pérola delicada sem interferências de qualquer espécie. A grandiosidade da obra de Vermeer de Delft reside também, segundo julgamos, no facto de ser possível escutar o silêncio que reina nesses interiores retratados pelo artista, como revelam estas palavras:

Um dos pintores a propósito de quem se pode dizer que representou o silêncio foi Vermeer de Delft (1632-1675). Como muitos dos seus contemporâneos holandeses foi um dos pintores do género. Representou interiores burgueses, na maior parte das vezes, o mesmo interior, identificável pelo vitral da janela, possivelmente o seu atelier, onde a personagem principal é uma mulher, captada num instante da sua vida diária. Uma das particularidades dessas pinturas é a forma como o artista imortaliza um instante do quotidiano dessas mulheres, sem que elas pareçam ter consciência disso, ou seja como se o pintor espreitasse. (Calado, 2004: 104)

A existência de silêncio é, na verdade, necessária à vida em sociedade. Parte-se deste estado, pois está-se naturalmente em silêncio, para executar tarefas e criar situações diversas. Não se deve valorizar demasiado a importância do discurso verbal nem desvalorizar a importância do silêncio, pois as palavras rompem-no, quebram-no. Nesta linha de pensamento, Eni Puccinelli Orlandi considera que a palavra é que surge em demasia, ocupando o silêncio um lugar anterior que é quebrado por esta e que poderá ser considerado como um estado natural, levando-nos a concluir que «ao invés de pensar o silêncio como falta, podemos, ao contrário, pensar a linguagem como excesso» (Orlandi, 2002: 23).

Capítulo 2: O silêncio na obra contística de Maria Judite de Carvalho

2.1 O universo feminino em Maria Judite de Carvalho

A expansão da ficção de autoria feminina é tida como um dos resultados mais evidentes do período do pós-guerra na área da literatura. Em Portugal, a par de alguns nomes bem conhecidos como Vergílio Ferreira (1916-1996) ou Urbano Tavares Rodrigues (1923), surgem escritoras de renome como Irene Lisboa (1892-1958) e Maria Judite de Carvalho (1921-1998).¹⁷ Encontramos, a título de exemplo, na *História da Literatura Portuguesa* (Saraiva e Lopes, 1982: 1131-1136) e em *Ensaaios de Escrever* (Rodrigues, 1970: 187 ss.), referência ao começo de uma nova época, uma nova etapa em que aquilo que não se diz assume especial importância, até porque se subentende, dando-se relevo ao não dito e às palavras poupadas ou contidas. São produzidas obras que têm o regime salazarista como pano de fundo, obras marcadas pelos acontecimentos da História Mundial e os seus efeitos no nosso país, fazendo-se uma literatura profundamente empenhada na luta social, embora condicionada por elementos castradores das ideias e da produção literária dos grandes escritores atrás mencionados, como a censura e a polícia política. Simultaneamente, observamos uma certa tendência literária para a evasão e o sonho, de forma a enfrentar o regime opressivo em que o país estava mergulhado.

Relativamente à contista Maria Judite de Carvalho, verificamos que ela se destacou, sobretudo, na construção da dimensão psicológica das suas personagens, sendo esta a base fulcral da sua produção narrativa. As figuras

¹⁷Sem pretender fazer uma listagem exaustiva, realce-se ainda, pela obra realizada, escritores como Almeida Faria (1943), Luís Sttau Monteiro (1926-1993), Augusto Abelaira (1926-2003), ou Sophia de Mello Breyner (1919-2004), Maria da Graça Freire (1918-1993), Patrícia Joyce (1913-1985), Ilse Losa (1913-2006), Natália Nunes (1921), Ester de Lemos (1929), Luísa Dacosta (1927), Fernanda Botelho (1926-2007), Isabel da Nóbrega (1925) e Maria Isabel Barreno (1939).

femininas abundam nos seus contos, mas todas com traços muito semelhantes, com personalidades e perfis que se tocam, quase que pertencendo a uma mesma família de desistentes. Verifica-se que a dor psicológica e a falta de força anímica, muitas vezes resultante da incapacidade de lidar com a baixa auto-estima e com o aspecto físico, como veremos adiante, pode ser sintetizada neste excerto retirado das páginas iniciais de «Correspondência Urgente»:

Era de novo como ontem, como há quase um mês, uma pessoazinha descolorida, e não pudera, uma vez mais não pudera, agitar-se. Debatiera-se, quando muito. Em silêncio. De resto nunca tivera uma voz cooperante, em momentos graves faltava-lhe mesmo, mas então por inteiro. Tinha querido dizer, ontem, há quase trinta dias, há meses, vou-me embora, vou-me imediatamente embora, não insistam. (...) De resto estava como que imobilizada por fios invisíveis mas firmes, e todos os dias pronta a ser devorada. Cheia de resignação. Um levíssimo suspiro e nada mais. (AQ, 135)

Mulheres resignadas, à espera que o destino cumpra a sua função, mulheres pertencentes a um leque de *personagens-tipo*, embora com algumas variações, vão aparecendo em cada conto lido.¹⁸ Encontramos figuras que enchem páginas, que variam na idade ou condição social, mas que apresentam a mesma aceitação da vida e das condicionantes que esta vai impondo por recearem viver, optando por fazê-lo de forma amargurada, em silêncio. Há um mundo feminino de mulheres solitárias que enche as muitas páginas escritas por esta grande contista. Um mundo que, não sendo feminista, retrata as condições físicas e psicológicas das mulheres de uma determinada época, sobretudo dos anos 50 e 60.

¹⁸ Utilizamos a designação de *personagens-tipo* por estas se enquadrarem dentro de parâmetros equivalentes no que diz respeito à sua postura perante a vida. Recorde-se a personagem Mariana Toledo, protagonista do conto «Tanta Gente Mariana» (TGM), ou Graça, no conto «As Palavras Pougadas» (PP), pela sua ansiedade, pelo conflito interior permanente e pelo receio do confronto com os demais. Contudo, outras personagens há que se afastam um pouco desta linha, destacando-se, pela sua tenacidade e perseverança, Flores, personagem central do conto «Flores ao Telefone» (FT).

Integrada num grupo de escritoras que assumem um papel activo na alteração da condição feminina, Maria Judite de Carvalho, na linha de Katherine Mansfield ou Irene Lisboa, mostra-nos mulheres que, embora sofredoras, desempenham um papel activo nas suas narrativas, e que não sendo um mero objecto, ou sequer uma fonte de inspiração, assumem o protagonismo das histórias que as acolhem. Muitas são as semelhanças entre Irene Lisboa e Maria Judite de Carvalho e vários são os autores que as abordam.¹⁹ João Gaspar Simões admite que a contista foi influenciada por Irene Lisboa, indo contudo mais além na análise psicológica feminina, como se depreende das suas palavras:

Mas Maria Judite de Carvalho, pegando no facho, levou-o consigo até às regiões onde aquela hesitou em penetrar, por demais ocupada a observar por fora a gente simples e a fazer essa como que reportagem social que em parte malogrou as suas reais faculdades introspectivas. Seja como for, Maria Judite de Carvalho habituou-se a analisar-se a si própria e a analisar as suas personagens, desdobramentos felicíssimos da sua magoada personalidade, da sua angustiada concepção do Mundo, utilizando um estilo que as mãos de Irene Lisboa tinham trabalhado. (Simões, 2004: 241)

O autor citado anteriormente insiste nas semelhanças, reconhecendo que é inevitável ler *Tanta Gente, Mariana*, primeira colectânea de Maria Judite de Carvalho, e não pensar de imediato em Irene Lisboa pelas parecenças relativamente à abnegação no contar da história, na habilidade em trabalhar as

¹⁹ É a própria contista, como vimos nas páginas introdutórias deste trabalho (p.7), que reconhece afinidades com Irene Lisboa, nomeadamente na falta de reconhecimento por parte do público. Alexandre Torres considera que as afinidades entre ambas partem da personalidade: «E porque era pessimista, acabava por saber muito da vida. Como Irene Lisboa» (Torres, 1998: 20). Decidimos destacar João Gaspar Simões nesta questão por ser quem mais insistentemente refere analogias entre Maria Judite de Carvalho e a sua predecessora. Refira-se, ainda, que outros autores reconhecem que, a haver semelhanças entre a contista em análise e outra homóloga, será com Agustina Bessa-Luís, como indica Eduardo Lourenço (Lourenço, 1994: 263-264) ou Maria da Glória Padrão (Padrão, 1984: 24). Parece-nos pertinente remeter, também, para a opinião expressa, em jeito de homenagem, por Bessa-Luís segundo a qual Maria Judite de Carvalho era «uma flor discreta» (Bessa-Luís, 1998: 20), possuidora de qualidades inegáveis enquanto escritora e que a assemelhariam a si própria.

palavras e na forma desencantada de observação da sociedade (Cf. *Ibidem*, 264).

A contenção de linguagem, sem descrições alongadas ou desnecessárias, que caracteriza as suas narrativas não é mais do que um espelho da sociedade e o seu retrato político. Carlos Reis sintetiza-nos as suas qualidades raras e relembra uma escritora plurifacetada que, embora na senda dos seus antecessores, se revela única, como se observa nos seus comentários:

O mundo dos seus contos, das suas novelas e dos seus romances, como o das suas admiráveis crónicas, é um mundo em que, discreta mas expressivamente, perpassam as pequenas ambições e as grandes frustrações, as solidões e os desencantos calados de um universo que, sendo marcadamente feminino, é sobretudo atravessado por um calor humano inesquecível. (Reis, 1998: 21)

Marcadas pela tónica da angústia e solidão, as vozes no feminino são as grandes protagonistas das suas narrativas. Elas provêm de ambientes diversos, podem ser crianças, novas ou velhas, casadas (geralmente mal casadas), solteiras ou viúvas, ter diferentes profissões, mas é no feminino que as histórias vão surgindo. Muitas destas mulheres são-nos apresentadas logo no título da narrativa, como acontece, por exemplo, em «Um Diário para a Saudade» (*FT*), «Tanta Gente, Mariana» (*TGM*), «A Menina Arminda» (*TGM*), «Rosa, Numa Pensão à Beira-mar» (*PB*), «George» (*SD*), «Flores ao Telefone» (*FT*), «Anica Nesse Tempo» (*PB*), «A Estrela, coitada» (*AQ*), «A Avó Cândida» (*TGM*), ou mesmo de forma indirecta, como acontece em «A Noiva Inconsolável» (*PP*), «A Mãe» (*TGM*) ou «Uma Senhora» (*SD*). Contudo, ao nome parece ser dada pouca importância e nem sempre a mulher surge identificada no início da narrativa, intensificando este facto a banalidade de cada uma das personagens; trata-se da Mariana («Tanta Gente, Mariana») ou da Jô («Paisagem sem Barcos»), mas podiam ter outros nomes igualmente

banais. Outras ainda não são identificadas pelo nome próprio na história, apenas por traços fisionómicos ou psicológicos que as definem.²⁰

Por seu turno, as figuras masculinas que surgem nos contos de Maria Judite de Carvalho são, geralmente, egoístas, não se permitindo escutar os outros e impedindo este seu perfil, como poderemos observar mais adiante, a efectivação de uma comunicação harmoniosa, o que leva o leitor a não desenvolver em relação a elas a expectável empatia.²¹ Constatamos que «todos eles passam (ou morrem) com pressa de sair das páginas dos livros» (Mendonça, 1973: 173), tornando-se penoso seleccionar aquele que melhor poderá conquistar a atenção do leitor.²²

As personagens criadas por esta contista integram pequenos quadros da vida quotidiana em que a falta de auto-estima, a angústia, o isolamento, a humilhação, o medo e a morte são os temas dominantes. Numa estrutura formal e cronológica desordenada, em que o momento presente prevalece sobre um passado mais ou menos longínquo, mas frequentemente evocado, Maria Judite de Carvalho constrói habilmente narrativas em que as várias situações se vão interligando, começando por um momento destacado da acção e terminando de forma inesperada e surpreendente. Vamos conhecendo as situações e as personagens, bem como a acção propriamente dita, ao longo das breves páginas de forma menos convencional.

Esta escrita «corredia, silenciosa e recatada» (Cochofel, 1982: 268) da autora revela-nos personagens que vivem com o silêncio, personificado é certo, mas afirmando-se este como parte integrante das suas vidas. Um silêncio inquietante que as acompanha e que foi gerado pela incomunicabilidade a que

²⁰ Consideramos que seria fastidioso fazer uma referência exaustiva a cada uma das personagens relativamente à forma de identificação, uma vez que os seus traços distintivos surgirão ao longo deste trabalho.

²¹ Relembre-se que, como referido anteriormente, são sobretudo os traços da psicologia feminina que preenchem as páginas de Maria Judite Carvalho e constituem a base deste trabalho, surgindo o elemento masculino como passível de causar sofrimento à mulher. Contos como «Tanta Gente, Mariana» (*TGM*) ou «Desencontro», da mesma colectânea, são reveladores dessa evidência: no primeiro pela infidelidade e no segundo pela indiferença.

²² Por curiosidade, refira-se que a escolha da contista relativamente à personagem masculina que mais lhe agrada incidiu no *Major*, personagem do conto «Anica nesse tempo» (*PB*), aquele que «um dia fora alferes, e como alferes regressa à memória de Adriana» (Mendonça, 1973: 173).

se assiste reiteradamente em cada história narrada. De forma mais ou menos visível, todas as mulheres que vão surgindo nos contos revelam dificuldades de relacionamento com o outro, todas têm problemas de personalidade e de conduta que as impedem de comunicar, de fazer os outros entenderem a sua mensagem e o seu sofrimento, tornando-se pessimistas, sendo a morte uma obsessão permanente nalgumas situações, como se observará mais adiante nas páginas deste trabalho.

2.2. Diálogo vs. Monólogo

Partindo do pressuposto que o diálogo é uma conversa entre duas ou mais pessoas, como podemos constatar em qualquer dicionário, em que existe um locutor e um interlocutor que supostamente se entendem através das palavras e das pausas, verificamos que tal situação não é observável na maioria das situações recriadas nos contos de Maria Judite de Carvalho. Subjacente a este tipo de discurso está implícito o bom entendimento e o conhecimento das regras que se impõem quando a troca de ideias ou opiniões é necessária. Ora, as mulheres juditianas não se enquadram neste cenário. Tal como refere José Manuel Esteves, as personagens de Maria Judite de Carvalho mostram a realidade e a alienação quotidianas representativas de uma época, não sendo a convivência uma realidade, como pode observar-se nestas palavras:

Os seus textos tornam-se sempre retratos da sociedade portuguesa, pois fazem a história, a crónica de um tempo português, embora se privilegie a classe média ou a pequena burguesia citadina através de personagens resignadas e alienadas que sobrevivem, num universo emparedado, sem qualquer horizonte. Assim, está sempre no primeiro plano a vida interior através do monólogo, signo e sinal de incomunicabilidade extrema e de isolamento total. Tal é o retrato que a autora nos dá de um país que asfixiava

vergado à força pela máquina devastadora do estado fascista. (Esteves, 1999: 24)

Os obstáculos gerados pelo regime, como referimos nas páginas iniciais deste capítulo (p. 6), são uma realidade que se reflecte na criação do perfil psicológico das personagens. Constatamos que algumas personagens acabam por revelar de forma mais ou menos ordenada as suas emoções, os seus pensamentos, mesmo quando existe um interlocutor presente, revelando-se o monólogo interior uma das características recorrentes nos contos de Maria Judite de Carvalho. Estas mulheres solitárias, por razões de ordem introspectiva, revelam aspectos nunca antes partilhados, aspectos que lhes são caros, pois as relações interpessoais estão limitadas, não havendo relacionamentos tranquilos nem tranquilizadores. No conto «As Palavras Poupadas» (PP),²³ tomamos contacto com a relação mecânica entre Graça e as restantes personagens, nomeadamente a sua empregada. Podemos observar, a dada altura, que «a sua hora de almoço (a hora que Piedade marcou) é o meio-dia e meia hora. Há portanto vinte e cinco minutos que a criada está sentada a acumular rancor dentro de si e a falar sozinha. (...) Graça gosta de entrar sem que ela dê por isso» (PP, 13). Devido à ausência de diálogo, verifica-se que a troca de palavras é, frequentemente, substituída por pequenos episódios pontuais, como a carne que se vai apurando de mais na panela ou o arroz queimado e «Graça desconfia que nessas situações Piedade se vinga cruelmente queimando de propósito os alimentos que cozinha, de maneira a dar-lhes aquele gosto que a obriga a deixá-los no prato, intactos, ou fazendo-lhes entrar o cheiro do fumo, ou salgando-os» (PP, 13-14). Na realidade, tal como nos revela Eni Puccinelli Orlandi, «as palavras são cheias de sentidos a não se dizer e, além disso, colocamos no silêncio muitas delas»

²³ O conto «Palavras Poupadas» (PP, 9-105) é revelador de diversas situações em que a introspecção substitui o diálogo e leva a conclusões causadoras de mágoa, por exemplo a tristeza sentida por Graça relativamente a seu pai, com quem se relacionava usando palavras ocas, ao concluir que ele «era um estranho. A imagem estava feita em pedaços» (PP, 93).

(Orlandi, 2002: 14). O sentido do silêncio é deveras evidente na atitude de Piedade e na consequente reacção de Graça.²⁴

Poucos são os sinais que revelam pacificidade entre as personagens, geralmente femininas, e os seus interlocutores e, na impossibilidade de existir um elemento de escuta, a oralidade é substituída pelo papel - a mulher escreve uma carta, uma página do diário ou até um bilhete para ser lido quando já não habitar o mundo dos vivos. No conto «Carta Aberta à Família» (FT), somos confrontados com a alternância entre uma carta e o diálogo de uma mãe com o filho e deparamo-nos com uma mulher sofrida, com receio da morte, que esconde a sua verdadeira condição social, escrevendo uma missiva que seria como que uma despedida. Esta comunicação é unilateral, uma vez que a sua leitura só se concretizará na altura por si escolhida, levando-nos o conteúdo da mesma a crer que será *post mortem*.

Podemos, numa outra situação análoga, ter conhecimento dos textos escritos por Mea no conto «Os dias da cor de longe» (I) e verificamos que o interlocutor escolhido é também a folha de papel. Havia um segredo que atormentava a personagem e «aquele segredo um dia foi mesmo tão grande que ela começou a encher um caderno com as suas conversas, e a fechá-lo à chave junto da barra azul-céu» (I, 51). Quando a rapariga desaparece, o pai acaba por encontrar o caderno «onde a filha falava (...) curtos diálogos apaixonantes» (I, 52). A comunicação foi estabelecida apenas após a morte da figura feminina e sem qualquer possibilidade de resposta por parte do interlocutor, neste caso o pai.

O diário confidente e amigo em «Um diário para a Saudade» (FT) é revelador da comunicação unilateral por ausência de interlocutor, característica recorrente nesta obra contística. Saudade, pobre e humilhada pelas colegas ricas, refugiava-se no seu diário e, quando este lhe foi confiscado, «implorava em silêncio» (FT, 98) para que lho devolvessem. Quando, após a morte (por

²⁴ Refira-se, pelo significado que o silêncio pode assumir, o exemplo retirado do conto «Tanta Gente, Mariana», em que uma criada, pela sua impotência, responde à patroa «com o silêncio dos seus grandes suspiros» (TGM, 44) ou outro ainda, no mesmo conto, em que Mariana, doente, tenta interpretar a atitude do seu médico, considerando que «talvez não fosse tão grave como o outro médico dizia nos seus silêncios» (TGM, 16).

acidente) da protagonista, o diário foi entregue ao pai e este não chegou a ter conhecimento do seu conteúdo nem das angústias e desabafos da filha, limitando-se a guardá-lo numa gaveta.

No volume de contos *Tanta Gente, Mariana*, não podemos deixar de fazer referência às cartas que Mariana, a protagonista do conto com que se inicia esta colectânea, escreve, mas que não são lidas, acabando invariavelmente no cesto do lixo. Estas teriam por objectivo ocupar o tempo e enganar a solidão que a invadia, bem como a proximidade da morte, como nos diz José Manuel da Costa Esteves:

No espectáculo do cruel teatro da sua solidão, escrever a si própria, escrever-se é, em última análise, a única possibilidade da personagem erigir um tu que postule a sua existência e lhe dê o estatuto de sujeito. Mas as suas cartas acabam no cesto de papéis. Rasgar as cartas funciona como mais uma forma de recusa de um destino irreparável, como se quisesse rasgar a sua própria vida, acto de desespero e, talvez, ainda, o sinal de uma consciência lúcida que sabe que vai desaparecer para ser devorada pelo esquecimento. (Esteves, 2000: 13)

De acordo com o mesmo autor, a morbidez acompanha a personagem e, na falta de interlocutor, encontra na escrita uma fuga que se revela, simultaneamente, quase recusa de um passado que teima em esquecer, mas do qual se recorda de forma nítida e clara, sobretudo pelos momentos marcantes da sua negatividade:

É a consciência da sua profunda solidão, da inexorabilidade do tempo e da proximidade da morte que de certa forma impele a personagem a assumir a fala através do monólogo, acto desesperado de afirmação de uma esperança, que constantemente tenta lutar contra a morte. (Ibidem, 15)

Mariana escreve, para si própria, desabafos e reflexões que servem de catalisador em momentos mais serenos e, por falta de interlocutor, dirige-se a

estes escritos que poderemos designar de páginas de diário, pelo intimismo e secretismo que os revestem. São páginas pessoais que não se destinam a ser lidas por outros e muito menos publicadas, como a própria reconhece: «tantos papéis, tantas folhas que tenho escrito! Diários, cartas que não seguiram o seu destino porque afinal, pensando bem, não valia a pena mandá-las» (*TGM*, 35).

No conto «Seta Despedida» (*SD*), o monólogo interior também é prova inequívoca de que a comunicação é apenas aparente, reflectindo a protagonista sobre o destino ao qual não pode fugir e contando pequenos episódios em que a ideia de morte vai surgindo conscientemente. O voltar ao passado é feito em solidão, como é apanágio da obra de Maria Judite de Carvalho.

Destaque-se, ainda, no conto «George» (*SD*), a importância que o tema assume, tendo em conta que integra uma única personagem, embora “dialogue” com a sua própria imagem em diferentes fases da vida. Estes diálogos ficcionais travados entre Gi, de dezoito anos, George, de quarenta e cinco, e Georgina, de quase setenta, mostram a incomunicabilidade latente, procurando esta mulher a sua própria imagem em diferentes épocas para reflectir sobre a vida e a sua angústia existencial. Como nos diz Pedro Calheiros, «nestes reencontros e diálogos imaginários consigo mesma, fictícios diálogos de ficção, (...) é mesmo, por vezes, difícil distinguir quem está a falar» (Calheiros, 1999: 16).

2.3. A incomunicabilidade opressora

De acordo com Eni Puccinelli Orlandi, «quando não falamos, não estamos apenas mudos, estamos em silêncio: há o “pensamento”, a introspecção, a contemplação, etc» (Orlandi, 2002: 37), verificando-se assim que as personagens femininas que nos vão surgindo ao longo destas narrativas se inserem nesta categoria de seres que se relacionam fundamentalmente com o seu interior e, de alguma forma, surgem

predestinados para a separação comunicativa, notando-se que as suas reflexões não são uma atitude conjunta, por inerência de carácter ou mesmo por simples fatalismo. Como nos refere Elisabete Rodrigues Tavares, «as personagens não se identificam, não se encontram. Os seus caminhos são quase sempre paralelos, os desencontros permanentes e quando há encontro, há desentendimento na maneira de conceber a vida, provocando um choque de solidões» (Tavares, 2001: 124).

Óscar Lopes, a este propósito, reconhece as dificuldades comunicativas subjacentes aos seres que habitam as páginas destes contos, constatando a existência de possíveis divergências ideológicas e a obscuridade no sentido daquilo que não foi dito ou que foi silenciado:

No fundo talvez se trate disto: as suas personagens não se *dão*, não conseguem *dar-se* umas às outras. Os sinais de comunicação oral, ou outra, entre elas padecem de ambiguidades que, não sendo totais, lhes limitam e descorçam a convivência. Toda a intenção de uma frase se verte, expressa numa outra de intenção diferente (...). É por isso que a autora tenta sobretudo captar as palavras *poupadas* – poupadas, pelo silêncio, ou antes por um desentendimento total, às ambiguidades de significado para outrem. (Lopes, 1986:132-133)

Efectivamente, estas ambiguidades a que o autor se refere são realidades que algumas mulheres destes contos pretendem combater, exercendo uma profissão e tentando, de alguma forma, integrar-se na sociedade, como é o caso das pintoras Bruce e George, que nos surgem em «Seta Despedida» e «George», respectivamente, da professora que nos surge em «A Alta» ou da dona de loja de moda em «Uma Senhora».²⁵ Mas outras, naturalmente, ficariam em casa como era habitual na altura, cuidando dos afazeres domésticos ou, simplesmente, o facto de terem ou não profissão seria irrelevante para a história.

A casa funciona, pois, como um refúgio onde poderiam encontrar protecção, mas acaba por ser também sinónimo de isolamento do mundo

²⁵ Todos os contos referidos neste parágrafo estão incluídos na colectânea *Seta Despedida*.

exterior. É um espaço predominantemente feminino onde estas mulheres crescem e formam a sua personalidade, mas simultaneamente silencioso porque isolado, servindo de redoma. Em *Tempo de Mercês*, é dado especial destaque ao elemento casa, uma vez que lhe é conferido particular relevo na quase totalidade das narrativas desta colectânea. Recorde-se o conto «Tempo de Mercês» e particularmente o seu protagonista (Mateus), que faz uma viagem com o claro intuito de vender uma casa, particularmente querida, o que serve de pretexto para lhe avivar a memória afectiva. Uma outra situação em que a casa assume relevância ocorre no conto «As sombras», no qual assistimos a uma viagem de loucura, que ocorre entre paredes, de uma mulher solitária, presa às lembranças do passado. A ligação familiar e deveras aprisionante que a casa revela surge-nos em «E tu, como tens passado?», protagonizado por uma mulher paralítica e impotente perante os outros e que dependia, sem qualquer mobilidade, do exterior e dos afectos trazidos pelos que a visitavam. A casa pode, também, surgir como manifestação de posse em «Uma árvore e a relva verde» ou como sinónimo de mudança e transformação em «Anabê» (Cf. Aleixo, 1977: 121).

Insistentemente, somos transportados para espaços fechados, mais ou menos acolhedores, que nos desvendam personalidades e cenários marcantes, vivências passadas e presentes recheadas de lembranças como acontece no conto «Tanta Gente, Mariana» (*TGM*). O espaço onde se encontra a protagonista nas páginas iniciais e finais, o hospital, é revelador de sofrimento por ela saber tratar-se da sua última morada, mas o quarto que habita revela também angústia e amargura que a própria admite quando conclui que «a vida neste quarto dura há cinco anos e é a única possível. Agora que sei o que me espera, acho-lhe qualquer coisa de morte. (...) Ainda não é morte, mas já não é inteiramente vida» (*TGM*, 33-34). Este espaço interior revela-se, por outro lado, um elemento positivo por transmitir o amparo físico e o conforto emocional de que Mariana não pode prescindir, daí que a

personagem, em jeito de desabafo, confesse: «de vez em quando sinto medo, mas o quarto protege-me» (TGM, 21).²⁶

Recorde-se que Maria Judite de Carvalho, pelo seu carácter e mais tarde por doença prolongada, conhecia bem este espaço, a casa. Em entrevista ao *Jornal de Letras*, revelou que a casa onde vivia há quarenta anos, situação semelhante à da professora que protagoniza «Tempo de Mercês» (TM, 137-141), e de onde pouco saía, não lhe era particularmente querida, como revelam as suas palavras: «detesto esta casa. É escura, os tectos são muito altos...há imenso tempo que não vou a parte nenhuma» (Silva, 1996: 16). A casa para a autora, como se depreende, não era um espaço acolhedor pelo qual nutrisse simpatia, mas antes um espaço necessário.

A casa que surge como um local privilegiado para se estar é quase uma constante na produção ficcional, nomeadamente nos contos, de Maria Judite de Carvalho. Não só a casa, mas o intimismo por ela veiculado, como refere Massaud Moisés: «as suas personagens não conhecem o sol, fecham-se entre quatro paredes a roer um osso de uma existência frustrante» (Moisés, 1951: 358). Graça, personagem principal de «Palavras Poupadas» (PP, 9-105), revive o passado através de deslocções pela casa no momento presente, avivando a memória afectiva, o que leva Benilde Caniato a concluir que esta figura feminina «se desloca pelos espaços pretéritos em busca de aspectos que conferem maior densidade às suas recordações» (Caniato, 1989: 14). O passado, sempre presente, surge ainda no único quadro que tem na parede exibindo uma camponesa embrulhada num xaile, num gesto de recolhimento, bem elucidativo da sua postura perante a vida.

O maple, o sofá ou o *fauteuil*, objectos que fazem parte do mobiliário dessas casas, são referidos sistematicamente ao longo das obras desta contista e as mulheres juditianas usavam-nos não só para descansar, mas também como se estivessem num qualquer consultório a fazer psicanálise.

²⁶ A importância do quarto enquanto elemento tranquilizante surge também no conto «As Sombras» e é a protagonista que nos dá a conhecer «um quarto com quarenta anos, como ela. Ali nasceu, ali passou a dormir quando os pais desapareceram, porque é o melhor quarto da casa, com sol, com espaço» (TM, 137-138). Na verdade, este espaço evoca-lhe a família e as suas lembranças serenam a dor.

Simplemente essa análise, a maioria das vezes, era de carácter individual, intimista, feita de meras reflexões no aconchego do lar, uma vez que não procuravam ou não encontravam interlocutor. Estes objectos fazem parte de escolhas efectuadas e são lembranças que se prolongam no tempo, que acompanham os seus proprietários e permitem o sonho. Como diria Bachelard, «la maison abrite la rêverie, la maison protege le rêveur, la maison nous permet de rêver en paix» (Bachelard, 1957: 26).

Tomemos como exemplo esta mulher, protagonista de «A Noite Indigna» (AQ), e as páginas finais do conto nas quais se pode constatar o momento que a personagem vivia, pois «ali, enterrada no velho fauteuil, embrulhada num cobertor, soube pela primeira vez que fora durante trinta anos criada de dois homens, e suportada por ambos» (AQ, 94). Desde o início ao fim do conto encontra-se «enterrada no maple desbotado» (AQ, 92), em reflexão após a morte do seu filho, revelando-nos esta hipálage (uma vez que era sobretudo a própria, e não o maple, que se encontrava pálida) o sofrimento que a domina ao receber os pêsames, mas é ali que pretende passar a noite enquanto lhe vinham à cabeça os pensamentos mais obscuros, adormecidos e longínquos. Foi no conforto da sua casa e amparada pelo seu sofá que examinou a sua vida e pôde, enfim, chorar o filho.

No mesmo volume de contos encontramos Damiana, protagonista de «Além do Quadro», «enrolada no maple azul e cinzento (...), agressivamente enrolada sobre si mesma» (AQ, 8), encontrando no objecto uma forma de se proteger, de evitar o exterior e o que daí pudesse advir, uma vez que estava internada no sanatório de Fiais. Estes objectos e o seu simbolismo auxiliam na construção do perfil das personagens, revelando-nos traços fundamentais do seu carácter. Graça, protagonista do conto «Palavras Pougadas», retirado do volume epónimo, tem com o *fauteuil* da sua habitação uma relação íntima. Após a visita de Clotilde e marcada pelas lembranças trazidas, «senta-se no braço redondo do *fauteuil* de Vasco, a senti-lo partir. (...) Ficou sozinha com o *fauteuil* (...), estende o braço direito por detrás de umas costas que não existem e a mão fica-lhe aberta, quieta, como se contornasse o ombro de

alguém» (PP, 77), sendo estes os momentos privilegiados em que as angústias se revelam e o desconforto pela solidão se sobrepõe.

Em «Seta Despedida» (SD), encontramos o maple como velho conhecedor dos dramas emocionais da protagonista, uma mulher sem nome, como se observa neste excerto:

Ela é nessas alturas uma pessoazinha incolor, apagada, às vezes ausente, porque em certas ocasiões acontece-lhe despir o corpo, deixá-lo na cadeira, ou, melhor ainda, no maple que está habituado a coisas dessas, parte, vai para bem longe. (SD, 20)

O maple, mais do que um objecto decorativo, revela-se como um confidente com quem se priva e partilha momentos íntimos, bem conhecedor dos dramas afectivos dos proprietários.

Destacamos, por razões análogas, no conto «A que fora querida» (FT), a importância atribuída ao *fauteuil* ao longo de uma narrativa em que a vida de dois seres, unida por um filho em comum, é revivida. A expressão «Querida²⁷ estava à sua espera, ali, na sala, sentada no seu fauteuil dantes-cor-de-rosa» (FT, 186) revela-nos que o envelhecimento dos objectos acompanha o dos seus proprietários e é sentada no seu fauteuil e «envolta no vermelho manto real» (FT, 223) que a protagonista encontra as necessárias forças para, intercaladas por profundos momentos de silêncio, observar atentamente alguns aspectos do seu passado. Le Breton reflecte sobre a importância dos intervalos entre aquilo que é dito numa conversa e que, neste caso em concreto, se revelam tão ou mais importantes do que a própria comunicação, como se observa nestas palavras:

Qualquer conversa é composta pelo encadeamento do silêncio e das palavras, da pausa e das frases, criando a respiração da troca, num vaivém sobre o fio do sentido entre pensamento difuso e assunto concreto. As palavras

²⁷ Mantemos o uso da maiúscula no vocábulo *Querida*, por se tratar do nome pelo qual é designada a personagem feminina.

e o estilo do discurso utilizado não constituem o essencial da conversa; o ritmo da troca, a voz, os olhares, a distância a que estamos do outro, contribuem para a circulação do sentido. Nenhum homem é, na verdade, redutível ao seu discurso; o conteúdo da palavra é apenas uma dimensão do processo da comunicação e não seria capaz de absorver, na sua tonalidade, as pausas, as maneiras de falar ou de calar, os silêncios sendo igualmente decisivos. A voz interrompe-se às vezes, retoma o fôlego, deixa ao outro o tempo para uma réplica. (Le Breton, 1999: 24-25)

Este homem e esta mulher outrora viveram juntos, embora aparentemente se mostrassem «tão estranhos que dir-se-ia nunca se terem conhecido antes» (*FT*, 173), revelando-nos as longas pausas, que intercalam o diálogo, mais do que o discurso proferido. A compreensão entre ambos também se situava no plano dos silêncios e a questão não necessitava de ser colocada para se adivinhar uma resposta, como acontece nesta expressão: «e ele estava certo de que, se lhe perguntasse o que tinha compreendido, a ouviria dizer pelo menos algumas verdades» (*FT*, 191). A pretexto da doença do filho, trocam ideias, servindo as reflexões de ambos para passar o tempo e para nos revelar uma mulher que «depois de traída nem por isso perdeu a hierática postura de quem dissolve as emoções no conforto de uma bela casa» (Mendonça, 1973: 175). Uma mulher que, à semelhança de Flores, protagonista de «Flores ao Telefone» (*FT*), se afasta dos padrões juditianos no que diz respeito à aceitação de um destino inevitável e impiedoso.

A incomunicabilidade extrema e o isolamento total das personagens não se justificam apenas com dificuldades comunicativas e de relacionamento com os outros. Na realidade, os indivíduos não vivem isolados na sociedade e a relação com o outro é necessária, o isolamento total não é de todo viável, mas a dificuldade em efectivar a comunicação revela-se um obstáculo que, na maioria das vezes, leva à desistência da própria vida ou ao silenciamento daqueles com quem não se consegue dialogar. As palavras que as personagens não usam, o não dito, são também inibidoras e o pouco que se diz, bem como a forma como é dito, impede, frequentemente, o interlocutor de

encetar um diálogo em que a harmonia e a concórdia prevaleçam.²⁸ Pode também acontecer, em determinadas situações, não se encontrar um interlocutor que possa responder às solicitações, como acontece com Flores em «Flores ao Telefone» (*FT*). O silêncio é imposto, uma vez que dificuldades diversas impedem Flores de comunicar com quem pretende: a colega de trabalho, a melhor amiga e o homem com quem fora casada, acabando por impor a si própria o silêncio com alguns comprimidos. Convém realçar que Flores, afastando-se dos padrões femininos juditianos, insiste nas tentativas de contacto com um interlocutor que se mostra pouco dialogante.

A falta de auto-estima de algumas personagens é também um factor inibidor do relacionamento com o outro, verificando-se a existência de seres que fogem de si mesmos, que receiam encarar-se por não confiarem em si próprios e prova disso é a forma como enfrentam o seu reflexo. Quando, por razões diversas, se encontram frente a um espelho, as reacções são diferentes, mas nunca de aceitação da sua imagem ou de satisfação pelo que vêem. Observemos o que nos é referido no Dicionário dos Símbolos sobre este tema:

O espelho não tem somente por função reflectir uma imagem; tornando-se a alma um perfeito espelho, participa da imagem e, por esta participação, ela sofre uma transformação. Existe, portanto uma configuração entre o sujeito contemplado e o espelho que o contempla. (Chevalier e Gheerbrant, 1994: 300)

²⁸ A lista exemplificativa de situações em que o não dito se revela pertinente é infindável, mas saliente-se ainda, em «Tanta Gente, Mariana», uma criada que responde à dona da casa «com o silêncio dos seus grandes suspiros» (*TGM*, 44), denunciando-se a importância do implícito. Ou ainda em «Paisagem sem Barcos» (*PB*), por haver escassas tentativas de dialogar e o silêncio imperar, a seguinte expressão: «depois do que o silêncio se havia reinstalado, pesado e grosso, entre ambos» (*PB*, 32); verifica-se que os momentos em que nada é dito, nem mesmo palavras ocas e demasiado pensadas, são preenchidos com actividades como a leitura de um jornal: «e o *Times* abriu-se entre ambos» (*PB*, 55). Neste conto, João «diz que não em silêncio» (*PB*, 70), terminando um namoro que lhe acalentava algum conforto, sem conseguir explicar as razões, e acabando «enroscada no fauteuil da sala» (*PB*, 71). Este ritual surge-nos, com frequência, na obra contística juditiana e caracteriza o dia-a-dia destas mulheres.

Na realidade, o espelho é uma superfície que tem por função mostrar uma imagem reflectida, mas simbolicamente vai mais além, podendo revelar uma transfiguração das pessoas. Atentemos no conto «Palavras Poupadas» (*PP*), pois é elucidativo desta situação, nele surgindo uma imagem feminina deformada que varia ao longo do tempo. Graça, a personagem principal, desde cedo revela propensão para a baixa auto-estima, como nos é dado observar ao longo desta narrativa, escrita na terceira pessoa, em que tudo nos é revelado sob o ponto de vista da protagonista, como se sublinha nas palavras de Jacinto do Prado Coelho:

Assim, a pouco e pouco, vamos penetrando na alma encasulada de Graça, comungamos no seu cansaço e na sua inquietude irremediáveis. Esse cansaço [que] minava já a sua adolescência, porque tinha catorze anos e já se sentia farta da própria imagem. (Coelho, 1976: 275)

Graça vai-nos revelando a sua vida, alternando entre o presente da narração e um passado mais ou menos recente, evocando lembranças como a sua infância, orfandade, amor, ódio à madrasta ou a sua recente viuvez, sendo o seu estado contínuo de abatimento visível da primeira à última linha. A Graça de catorze anos era já alguém cansada de si própria, «uma criança esquisita» (*PP*, 24) que crescera sem mãe, alguém cujo rosto e cuja imagem estavam longe de ser os almejados, como constatamos neste excerto em que Graça «estava parada em frente do espelho e olhara-se demoradamente, ansiosamente, como que à espera de qualquer coisa que ainda não nascera, não estava ali, não existia. Aquela era a cara, a sua, a de todos os dias, que cansaço» (*PP*, 24).

Esta mulher confessa que foge sempre de sentar-se próximo dos espelhos e o seu uso não deve exceder uns segundos, por lhe devolverem «traíçoeiramente» (*PP*, 28) expressões que ignora. Mais tarde, já adulta, a imagem que de si tem em pouco ou nada se altera, continuando pouco nítida, algo efémera, mas que ela evita por achar que se dissipa rapidamente. Contudo, a razão pela qual essa mesma imagem se esvai é simples, embora Graça não a assuma, ela esvai-se porque a personagem não quer aceitar a

passagem do tempo com as implicações inerentes, como se verifica nestas palavras:

Passa em frente do espelho da coiffeuse e vê, mesmo sem a olhar, a sua sombra de perfil. Detesta esse perfil que não conhece, que nunca viu senão dificilmente. (...) Mesmo sozinha se sente constrangida com aquela imagem momentânea que flutua, e logo se esvai, deixando vazio o cenário e que afinal é a sua. (*PP*, 83)

Nas páginas finais do conto, na altura em que Graça evita Leda e sai apressadamente para a rua, o espelho revela-nos a gradação evidenciada nos traços da personagem, como se depreende neste excerto:

Pega na mala, dá um rápido olhar ao espelho da coiffeuse que está partido num dos cantos. Vê o seu rosto mais pálido do que habitualmente e os seus olhos cor de avelã estão quase verdes, como sempre que a maré está a subir e arrasta consigo algas e limos. (*PP*, 103)

O estado de espírito de Graça reflecte-se no espelho e é o seu interior que a personagem vê plasmado num momento de angústia, encontrando-se o próprio espelho partido como que em sinal de desespero. Graça vê o que quer ver e não aquilo que o espelho reflecte, sendo a sua imagem criada em função da bela comparação encontrada por Maria Judite de Carvalho: «como sempre que a maré está a subir e arrasta consigo algas e limos». Os limos e as algas são imundos, confundem-se com o lodo embora sejam plantas, mas surgem apenas na maré vaza por não terem raízes que os prendam. Este é o estado de espírito da Graça e é aquilo que ela quer ver no espelho, não a realidade, mas a fantasia por si criada que não é senão o seu interior, a revelação das suas mais profundas angústias.

Outro exemplo de falta de auto-estima das personagens femininas encontra-se na protagonista de «Tanta Gente, Mariana» (*TGM*), que recorda a sua vida atribulada e repleta de contratempos, surgindo a morte insistentemente e manifestando-se o seu distúrbio interior de forma doentia,

como sugere José Manuel Esteves, ao sublinhar que, «farta de si própria, Mariana fecha-se num narcisismo mórbido, pois toda a solidão é de carácter narcísico, o ensimesmamento corta-lhe todas as amarras com o mundo e com os outros, devolvendo-a a si própria» (Esteves, 2000: 14).

O reviver do passado, formado de peças que se vão completando e formam um todo, acaba por ser a história da vida de Mariana e ela recorda-a com uma lucidez ímpar, seleccionando o que existe de mais marcante, mas sempre negativo. Estes aspectos acabam por convergir e revelar-se através de um discurso interior em que o apreço dado a si própria não é significativo. Tudo correu mal e a narrativa acaba por representar o «saldo negativo» (Esteves, 2000: 10) da vida de Mariana, que se sente reduzida à sua serena solidão, próxima do fim da vida. Daí que a personagem conclua: «sinto-me hoje serena e por isso estou de novo a escrever a mim própria. Quem, a não ser eu, perderia tempo a ouvir-me? Quem, se a minha vida ficou vazia de todos? (...) Para sempre» (*PP*, 32).

Outra situação reveladora de pouca consideração por si própria surge no conto «Uma Noiva Inconsolável» (*PP*), onde encontramos uma mulher que soube da morte do noivo pelo jornal e é consolada pelos mais próximos, mas não necessariamente próximos afectivamente, uma vez que se afasta da família, não reconhecendo as suas atitudes como naturais. Sensibilizada pelos seus trinta anos e pelo facto da sua beleza deixar a desejar, a personagem mostra a sua falta de auto-estima ao confessar que deixou de ter receio de ser abandonada pelo noivo, confessando que lhe apetecia «sorrir mesmo sem estar alegre, sorrir precisamente porque estava triste. (...) Era de súbito outra pessoa» (*PP*, 163). A este exemplo de falta de admiração por si própria, acrescentamos outro, também elucidativo e relevante, na nossa opinião. Em «A Estrela, coitada» (*AQ*), a fealdade da protagonista²⁹ e o pouco apreço que a personagem confere a si própria levam-na a fantasiar encontros, marcados

²⁹ Recorde-se que Estrela tinha de si uma imagem profundamente negativa, reconhecendo que o seu rosto era «íngrato, feio mesmo, [e] o seu corpo deselegante (...) [com] olhos que não eram verdes nem negros, que eram quase incolores, quase inexistentes para além das grossas lentes bifocais» (*AQ*, 102), mas à noite, sentada no aconchego do seu maple, «ela era puro espírito» (*AQ*, 102) e imbatível perante os homens «divorciados, separados, solteiros» (*AQ*, 102), inventando-se bela, loira ou morena, alta e magra, criando para si nomes como «Estela (...)», mas também Vega e Alfa e por aí fora» (*AQ*, 102).

pelo telefone, com homens desconhecidos, com o objectivo de ultrapassar a impossibilidade de convivência social. Na verdade, a auto-estima, ou a falta dela, era fomentada pelos que a rodeavam e a expressão «tens uma voz muito linda MAS ÉS TÃO FEIA» (AQ, 101) ilustra claramente a razão pela qual a protagonista se refugiou na comunicação não visual, servindo-se da sua voz «enorme e destruidora» (AQ, 102) apenas porque a sociedade vive das aparências, sendo a beleza uma mais-valia da qual Estrela não se podia gabar.³⁰

A indiferença e a falta de preocupação com o aspecto físico revelam, do mesmo modo, falta de vaidade pessoal, como se verifica no conto «A Mãe» (TGM). Por considerar desnecessário, pois a idade não o justificaria, uma mulher alta e branca, com uma farta cabeleira, decide «deixar-se engordar, não por desleixo, por apatia talvez, porque tomar remédios ou fazer dieta não era absolutamente necessário (...) e, principalmente, por pensar que já não valia a pena preocupar-se com tal coisa, agora que a idade de mulher estava quase a passar» (TGM, 75). Esta mulher, que nunca tivera filhos, ia fazer quarenta anos e nunca conhecera preocupações materiais, mas não se valoriza.

A deformação física é, também, um obstáculo que leva à incomunicabilidade e gera silêncio na obra contística de Maria Judite de Carvalho e a prová-lo encontramos algumas personagens, nomeadamente esta mulher, sem nome, confinada a uma cadeira de rodas, que «ouvia a porta, lá dentro, fechar-se. Estava só, presa dentro daquele seu corpo imóvel em que só as mãos podiam voar. Então chorava. Ou dizia umas verdades a Deus» (TM, 155). As limitações físicas desta mulher, protagonista do conto «E tu, como tens passado?» (TM), levam-na a um sofrimento maior por ter de utilizar o seu silêncio como arma de defesa e, sozinha e inconformada com a sua «não vida» (TM, 147), está consciente da dependência inerente à sua própria condição.

³⁰ A questão da falta de auto-estima, pela sua pertinência no tema deste trabalho, uma vez que gera incomunicabilidade, leva-nos a questionar se terão as personagens juditianas vontade de mudar. Algumas chegam a tentar, mas de forma ténue, sem grande ânimo e apenas na aparência. Destaque-se em «Seta Despedida» uma mulher que aflora o tema e a mudança de vida: «-Sei lá. Mudar. De casa, por exemplo. Nasci aqui, estou farta. Mudar de cara (...). Mudar de língua. De rua. De país. Mudar de vida» (SD, 26). Esta mulher apenas muda a cor do cabelo e maquilha-se para disfarçar a idade e «para além da cor do cabelo ou do lápis com que pintou os olhos, tudo está absolutamente igual» (SD, 13); trata-se de uma cleptómana que não pretende mudar-se nem mudar.

Quem a visita, fá-lo como se fosse a um «consultório de psiquiatra sem consulta marcada» (*TM*, 155) e a mulher agradece, com o seu silêncio, para que voltem, mas não incomodando os visitantes com os seus próprios problemas.³¹ Surge-nos neste conto um silêncio que é revelador de um estado de alma próximo do desespero, mas, aparentemente, indício também de agradecimento e conforto para com os elementos exteriores por propiciarem bem-estar com as suas visitas.

A idade avançada é, também, um factor que gera, pontualmente, obstáculos na comunicação, em virtude das necessárias alterações associadas a esta fase da vida, como sejam a dificuldade de locomoção ou a perda de memória, enfim, a dependência efectiva e afectiva dos outros. A velhice acaba por ser uma caminhada em direcção à morte, um percurso inevitável e incontornável que vivem algumas mulheres juditianas e estas velhas mulheres, que nos vão surgindo nos contos de Maria Judite de Carvalho, podem ser distintas no que diz respeito à aceitação da velhice, mas vivem rodeadas de objectos que foram envelhecendo juntamente com elas, desaparecendo estas mulheres quando estes saem das suas vidas. David Le Breton reconhece que

³¹ Factores de ordem física impeditivos da comunicação e geradores de silêncio surgem também em «A estranha deformação física» (*I*), conto este que, inserido numa colectânea em que todos os seres «são seres concebidos num século futuro» (Simões, 2004: 250), revela-nos um homem que após ganhar asas, e receando a reacção alheia, decide fugir acompanhado pela angústia e horror. A incomunicabilidade surge pela deformação, pela incapacidade de resolver a situação, optando-se pela fuga para o incerto. Refira-se, ainda, que nesta colectânea o avanço tecnológico conduz a um necessário silêncio que as personagens vão interiorizando e substituindo pelo possível diálogo, pela (in)dispensável comunicação e convivência diária, como se observa em «Estão todos lá fora?» onde surgem expressões bastante reveladoras da situação: «...a mesa onde tomávamos as refeições num silêncio místico...» (*I*, 93) ou «...já não sabíamos conversar... limitávamo-nos a mudar de canal...» (*I*, 96). A alienação provocada pela televisão, o delírio e a loucura conduzem estes seres a uma demência da qual não sairão pela via do diálogo. A morte da senhora Bruce em «A cidade do êxito» deixou os seus vizinhos felizes por poderem continuar a implementar a modernidade nas suas vidas. Esta vizinha simbolizava um passado que urgia combater e destruir a troco de dinheiro, não de afecto ou meiguice. No conto «Gretchen», as pessoas conhecem-se «porque estão cansadas do silêncio» (*I*, 118), não por necessidade de convívio, quando vão comprar algum tempo de vida. O avanço tecnológico como obstáculo ao entendimento é ainda visível no conto «O meu pai era milionário», pois o isolamento de uma mulher que havia sido colocada numa cápsula durante cinquenta anos impede-a de se relacionar com os que a rodeiam, incluindo o seu irmão. O desajuste provocado pela ambição da imortalidade gerou a angústia e a rejeição num ser que não se adaptaria pelas mudanças ocorridas entretanto.

a idade avançada pode limitar o ser humano no que concerne ao tema do silêncio:

O silêncio está também ligado à falta de conversa de um indivíduo que não arranja interlocutor, desacreditado desde o início e que, no fim, não tem outra escolha além de se calar, devido à indiferença com que é tratado. Forma sonora do silêncio, por causa da recusa da escuta. As pessoas idosas encontram-se, muitas vezes, reduzidas ao silêncio por este processo. Ninguém fala com elas e, se emitem uma palavra, ninguém lhes presta atenção. (Le Breton, 1999: 101)

Em «Adília e as vozes» (AQ), a protagonista tem oitenta anos e passa o dia sentada numa cadeira, reconhecendo que «só a velhice e a solidão lhe haviam conferido a dignidade da sua posse» (AQ, 114). O silêncio da sua habitação era cortado apenas pela companhia do rádio e, quando este avariou, a senhora morreu pela privação imposta. David Le Breton faz, também, referência a esta questão, sublinhando que o ruído pode inclusivamente servir para acentuar a existência de silêncio, como se verifica nestas palavras:

Há sons que se juntam ao silêncio sem perturbar a sua ordem. Às vezes mesmo revelam a sua presença e salientam a qualidade auditiva que antes não tinha sido percebida (...). A sua manifestação acentua a paz que emana do lugar. São criações do silêncio, não por defeito, mas porque o espectáculo do mundo não aparece como que coberto de qualquer parasita, de qualquer silêncio. (Le Breton, 1999, 142)

Estes sons necessários ao ouvido humano dão ênfase ao silêncio tão habitual e o facto de não ter com quem falar, com quem partilhar as suas angústias e necessidades, impediu esta figura feminina de resolver a questão e colmatar a necessidade adquirindo um novo rádio, por exemplo. Esta mulher é um claro exemplo de alguém que é vítima da idade, não tendo possibilidades para poder resolver uma questão básica, mas vital no seu caso. O rádio, que para qualquer pessoa é supérfluo, mas facilmente se obtém, era imprescindível

para Adília por ser um som revelador da sua ligação com o mundo. Para esta velha e solitária mulher, o rádio representava «Deus e os seus santos, a família que partira, toda a gente, o mundo» (AQ, 114).

Um outro exemplo elucidativo encontrado neste grupo de mulheres criadas por Maria Judite de Carvalho surge-nos no conto «Uma Varanda com Flores» (PP), ao depararmos com um silêncio quase sepulcral que domina a habitação de uma velhinha. A fazer-lhe companhia está outra velhinha, ambas aguardando serenamente a morte. Uma mulher, vinda do exterior, insiste na quebra do seu natural silêncio para que a idosa revele um acidente testemunhado³², mas tal não é possível, pois segundo a própria «já lá vão quinze dias» (PP, 125). Nesta narrativa encontramos um silêncio associado à idade avançada, à falta de memória que é impossível de ultrapassar. Não havia nada a fazer, pois «as marés haviam roído todas as cordas» (PP, 122).³³

A personalidade, a falsa compreensão e a inoperância comunicativa do género masculino fazem com que uma boa parte das mulheres presentes nesta obra contística não consiga transmitir-lhes a mensagem pretendida, criando um sentimento de frustração quase inevitável e gerando o silêncio. Fernando Mendonça, relativamente a esta questão, refere que «os homens só vêm às páginas de Maria Judite de Carvalho como comparsas importunos ou assoladores do destino daquelas mulheres» (Mendonça, 1973: 173).

Detenhamo-nos no conto «Tanta Gente, Mariana» (TGM), pois nele encontramos alguns elementos do sexo masculino que causaram bastante sofrimento à protagonista, começando pelo marido, António, que a preteriu por

³² Uma viúva com trinta e cinco anos, que morava em frente a esta velhinha, havia perdido a filha num acidente, sendo a idosa a única testemunha. O desespero da mãe leva-a a insistir na busca de explicações que a elucidem, mas a idosa, ou os factores decorrentes da idade, apenas permitem que a queda da varanda fique por explicar.

³³ Embora tenhamos apresentado exemplos relativos à solidão e incomunicabilidade, peculiares desta faixa etária, por outro lado, assistimos também à recusa do acompanhamento oferecido pela família. No conto «A Alta» (SD), a idosa que nos surge prefere o conforto do seu lar à companhia dos netos. Na verdade, os seus bens pessoais e o aconchego do lar sobrepõe-se à arriscada tarefa de os ter por companhia, pois «...ensinara toda a vida crianças, mas nunca gostara de crianças e elas percebiam isso...» (SD, 71). Longe de lhe fazer companhia, elas apenas iriam incomodar e atormentar a sua velhice. Esta opção é perfeitamente compreensível, sobretudo se considerarmos que este conto se integra na última colectânea publicada pela autora, embora tenha de se ter em conta que nem todos os contos que a integram tenham sido escritos nesta época. Maria Judite de Carvalho refere em entrevista dada que «os contos de *Seta Despedida* datam de há seis, oito anos ou são ainda mais antigos. Já há dois anos que não escrevo» (Silva, 1998: 16).

outra mulher. Além disso, este homem dá ao filho, tido numa relação posterior, o nome escolhido por Mariana para um filho seu, por ser o do seu pai: *Fernandinho*. A situação exposta é sem dúvida bastante penalizadora para esta mulher que pensa, nesse mesmo dia e levada pelo desespero, em suicidar-se, com o intuito de esquecer todo o sofrimento. Luís Gonzaga, outro homem com quem se cruza, acaba por lhe permitir acalentar o desejo de ser mãe, mas este facto fá-la perder o emprego e, posteriormente, perde também o filho que gerava, num acidente. Este mesmo homem, com quem teve uma amizade sincera, deixou-a pela vida religiosa, mas grávida. Por todos estes elementos lhe terem causado sofrimento, cada um à sua maneira, Mariana não guarda qualquer retrato deles, nem mesmo do pai ou de António. Em jeito de desabafo e referindo-se a Luís, que foi o único que a acarinhou, conclui que «a vaidade dos homens, a incrível e ridícula vaidade dos homens...» (*TGM*, 40) promove o sofrimento e leva ao desespero total.³⁴

O conto «A Mãe» (*TGM*) revela-nos, à semelhança do conto epónimo desta colectânea, um exemplo claro da falta de respeito e consideração que alguns homens manifestam relativamente às figuras femininas. Um homem «alto, insinuante, de gestos brandos e voz macia» (*TGM*, 77) seduz uma mulher que estava casada com alguém pouco afectuoso, dedicado ao trabalho e que «nunca seria capaz de ficar ao lado dela a conversar» (*TGM*, 76). A mulher aceita sair com o sedutor, mas é apanhada numa cilada, uma vez que o homem apenas queria ajustar contas com o marido, por terem tido «uma história de mulher» (*TGM*, 79). Ela acaba por se suicidar.

Em «Noite de Natal» (*TGM*), encontramos um marido e pai alcoólico que agride a mulher e assedia a filha, um homem que molesta a família reiteradamente e que a leva a cometer um crime condicionador do resto da vida. Julgava Emília que só acabando com a vida do progenitor poderia

³⁴Situação análoga acontece em «Desencontro» (*TGM*), confessando Luísa que a indiferença que foi recebendo de Duarte fá-la sentir-se incompreendida. Ele limitou-se a ouvir os seus silêncios, comprometendo a sua felicidade, e a sua falta de sensibilidade e afecto minaram a relação, gerando uma angústia que acompanhará Luísa inevitavelmente. Outro exemplo elucidativo da negligência masculina é o excesso de trabalho demonstrado por Marcelino em «O passeio de Domingo» (*TGM*) que o levou a desenvolver, ao longo dos anos, uma relação afectiva monótona. A sua mulher sentia-se ferida, triste e abandonada pela indiferença e «em silêncio» (*TGM*, 116) continuava a sua vida.

alcançar alguma paz na família, mas enganou-se, uma vez que, depois do crime perpetrado, a angústia intensificou-se e o isolamento tornou-se uma realidade. Descobriu-se, mais tarde, que «as duas mulheres tinham-se enforcado» (*TGM*, 101) por não aguentarem o sofrimento em que viviam.

Um outro exemplo masculino revelador de inoperância comunicativa encontra-se em Claude que, por interesse sobretudo, mantinha uma relação aparentemente estável com Graça em «Palavras Pougadas» (*PP*), que esta justifica considerando que «talvez não quisesse agitar as águas tranquilas do seu próprio lago» (*PP*, 59). O conforto e a estabilidade moviam-no, mas a aparente compreensão que teimava em demonstrar enervavam Graça, sobretudo por considerar que os assuntos em questão lhe eram alheios. Quando Graça lhe revela que o seu pai havia falecido, Claude, ao invés de se mostrar surpreendido e querer saber pormenores, limitou-se a estender-lhe as mãos por cima da mesa. Partindo do pressuposto, enunciado por Le Breton, que «o silêncio é também um modo de defesa, de domínio sobre si, um recuo provisório que permite testar a determinação ou avaliar os argumentos do outro» (Le Breton, 1999: 80), podemos concluir que este homem, Claude, utilizava o silêncio como defesa, acomodando-se à ausência do discurso e permitindo que o não dito respondesse às angústias desta mulher. Este homem pretendia revelar a Graça que «compreendia tudo e conhecia-a tão bem que ela se sentia às vezes perturbada» (*PP*, 29), pois os seus silêncios falavam por si, provocando em Graça cólera e indignação que não conseguia dominar ou disfarçar, como se observa neste excerto:

«Não, não sabes!» gritou. Como podia ele saber se ela nunca lho dissera? E irritavam-na aquele olhar sereno, sobre ela, e aquelas mãos tranquilas a prenderem as suas. Tivera um desejo súbito de lhe fazer mal, de agitar a superfície lisa das águas, de atirar uma pedra só para a ver coberta de círculos, enrugada de pequenas ondas. (*PP*, 31)

Claude não sabia, não podia saber o que Graça sentia, sendo a sua falsa compreensão da situação aflitiva, embora ele pretendesse que tal atitude

funcionasse como um calmante. Não resultava, nem podia resultar, por não ser genuína e esta mulher sabia-o.³⁵

No mesmo conto, assistimos à relação singular que o pai de Graça tem com a protagonista, fazendo lembrar um estranho pela distância gerada, um estranho que lhe dava sempre um beijo do lado esquerdo «que não era o do coração mas o da porta» (*PP*, 93). Graça preferia que este beijo matinal fosse dado do lado do coração mostrando afecto, uma vez que se encontravam poucas vezes, confirmando as suas suspeitas quanto à falta de proximidade entre ambos, como se observa nestas palavras:

Era um estranho, seu pai? Era um estranho. A imagem estava feita em pedaços. Só mais tarde Graça tentou reuni-los, mas foi sempre um trabalho difícil, um puzzle (...). A imagem ficará para sempre incompleta, boa não para deitar fora mas para guardar a um canto, no sótão das recordações. (*PP*, 93)

A ansiedade de Firmino, ainda na mesma colectânea e retirado do conto «A Sombra da Árvore», bem como uma excessiva preocupação com o seu futuro, leva-o a cometer um crime passionai. O seu carácter, marcado pela rotina e solidão, fá-lo desenvolver uma ideia engenhosa, mas que se revelou trágica e oposta ao pretendido, uma vez que, não só acabou por morrer, como a mulher lhe sobreviveu, tal como se refere no conto: «a entrevada salvou-se» (*PP*, 151).

No conto «A Câmara Ardente» (*PP*), encontramos uma família que vela um morto, servindo estes momentos de silêncio para reflectir sobre factos e realidades que envolvem os presentes. Os momentos de luto, mais ou menos dolorosos, conduzem a aprendizagens, nomeadamente a de lidar com a

³⁵ Claude mostra-se mais interessado na sua própria pessoa do que na relação que mantém com Graça e não podemos deixar de fazer referência a um conto em que o egoísmo masculino também se revela prejudicial. O homem que nos surge no conto «A Estranha Ressonância do Nome de Alma» (*FT*) revela um egoísmo ímpar ao não permitir que o nariz da sua mulher fosse embelezado, pois poderia correr o risco de a perder, considerando, egoisticamente, que as pessoas acabam por se habituar aos seus defeitos. Alba reconhece a sua fealdade, mas vê-a como natural, embora o marido, graças à sua relação com um eminente cirurgião estético, pudesse auxiliá-la. Não o faz e ela conclui que «o marido tinha razão, como sempre» (*FT*, 29), aceitando o seu inevitável destino, o que é próprio das mulheres juditianas.

ausência, explicando-nos Le Breton que «o luto é simultaneamente, de forma simbólica e real, uma travessia do silêncio, um recolhimento doloroso junto do desaparecido, que se esbate lentamente e remete o indivíduo para o mundo dos actos vulgares da própria vida se a tristeza ou a falta se fazem sentir frequentemente» (Le Breton, 1999: 257). Somos, assim, levados a crer que o sofrimento domina os presentes, mas a hábil narrativa de Maria Judite de Carvalho mostra-nos uma irmã que se lamenta do recém-falecido por não concordar com a sua relação amorosa, um filho que lembra e lamenta a autoridade do pai, nomeadamente na escolha da sua profissão, e uma viúva que chora a solidão que se perspectiva, embora a presença do marido, que a amparava, não fosse uma realidade. As ausências por explicar, as satisfações que nem sempre surgiam e as poucas palavras que trocavam deixarão de atormentar. A morte deste homem surge como alívio, sobretudo para a irmã e para a mulher enlutada, sobretudo para as mulheres. Encontramos nas reflexões de cada um, contrariamente ao expectável, evidências bem claras que revelam o conforto individual alcançado após verificarem que o morto estava «bem morto» (*PP*, 189).

Em «Flores ao Telefone» (*FT*) encontramos a protagonista, em vão, a tentar contactar, entre outros, o ex-marido. Mesmo consciente de que a sua ajuda seria importante, este recusa os seus serviços, recusa atendê-la mesmo ao telefone, adiando algo que, inicialmente, equaciona ser urgente. Menospreza as razões que a terão levado a ligar, considerando tratar-se de banalidades, como acontecia em tempos, e permite que a mulher tome uma decisão fatal com uma mensagem lacónica: «diga a essa senhora que me fale amanhã. (...) Hoje é impossível atendê-la» (*FT*, 16). A inoperância comunicativa deste homem, preso à sua rotina, é um sinal da dificuldade em transmitir as ideias e que conduz a histórias mais ou menos trágicas em que a amargura é uma constante.

Na verdade, o receio do sexo oposto por parte de algumas personagens femininas conduz ao isolamento e consequente incomunicabilidade, como acontece em «A menina Arminda» (*TGM*), revelando a personagem que dá nome ao conto comportamentos anti-sociais, por ter vivido uma experiência de

violação traumatizante aos catorze anos e por não a ter ainda superado.³⁶ As agressões físicas ou psicológicas violentas são difíceis de superar e estas mulheres, pelas características inerentes à sua personalidade, não revelam a capacidade necessária para combater e ultrapassar estas adversidades. Os males sofridos têm sempre repercussões futuras que se manifestam na vivência sofrida e no seu abatimento constante.

Em «Noite de Natal», inserido na colectânea de contos supracitada, Emília mata o pai, alcoólico, para evitar o assédio sexual, de que era vítima, e a violência sobre a mãe. O receio, mas sobretudo a consciência do perigo, levam-na ao desespero e a acabar com a própria vida. O receio do sexo oposto é também observável de forma bem clara em «Vínculo Precário» (SD), onde tomamos contacto com uma mulher solitária que faz comentários pontuais e nada comprometedores com o seu amante, devido ao receio de o perder. Por temer o agravamento de um estado já de si precário, aceita a situação e as decisões que o parceiro ocasional possa tomar, deseja que ele apareça, mas não o diz com o intuito de o não afastar e «por isso ouvia sempre atentamente os seus pequenos problemas, por isso só lhe falava muito por alto dos seus, acompanhando-os sempre com um sorriso que lhes retirava quase toda a importância» (SD, 91). Observe-se como é actual a obra de Maria Judite de Carvalho, bem como as ideias ilustradas em cada pequena narrativa. Segundo Andréa Crabbé Rocha, «o conto (...) casa-se bem com o temperamento português, feito de pronta emoção e rápida catarse» (Rocha, 1992: 214) e esta contista revela-se uma talentosa cultora deste género.

³⁶ A menina Arminda, que tinha cerca de quarenta anos e sempre inspirara confiança aos seus vizinhos, aparentava ser feliz e ocupada profissionalmente, mas na realidade «só uma coisa, uma única, conseguia tirá-la da apatia em que parecia ter mergulhado para sempre - as crianças que brincavam nos jardins ou então na rua, quando vinham da escola» (TGM, 86). O rapto de uma criança pareceu-lhe a solução para alcançar a felicidade que não conhecia. A rejeição, anteriormente demonstrada, perante as boas intenções de um jovem que conhece e pretende ajudá-la a superar a situação traumática vivida, reforça o sofrimento e a incapacidade de lidar com as emoções.

2.4. O peso do silêncio

Um leque variado de personagens, mais uma vez sobretudo do sexo feminino, até porque as mulheres predominam nestes quadros do quotidiano, não consegue suportar a angústia, a solidão, a falta de interacção com o outro e acaba por pôr fim à vida. No fundo, a desistência de lutar contra a insatisfação já é sinónimo de derrota, de manifesta impotência para melhorar o dia-a-dia e as condições de vida, quer sejam profissionais ou pessoais. Percorrendo a obra contística de Maria Judite de Carvalho, observamos que a ideia da morte está presente de forma reiterada, sendo vários os exemplos de personagens que optaram por se silenciar e, nalguns casos, silenciar aqueles que lhes estavam próximos. Algumas personagens desistiram de viver, deixando-se levar pelo suicídio psicológico, outras suicidaram-se e outras ainda acabaram por sofrer uma morte *accidental* que, embora não planeada, veio pôr fim a um sofrimento já de si insuportável.

A desistência de viver é o *leitmotiv* de diversos contos e está inerente à temática da própria escritora. Viver tornou-se uma tarefa árdua com a qual nem sempre se lida de forma pacífica e o mais conveniente, para alívio pessoal, é terminar com a vida e nada melhor do que o suicídio.

Em «A Mãe» (*TGM*), um marido pouco afectuoso que nunca conseguiria conversar foi a causa maior para que uma mulher de meia-idade que casara nova e nunca tivera filhos, uma mulher que vivia sem preocupações financeiras, decidisse cortar os pulsos. Na mesma colectânea, em «A Noite de Natal», Emília mata o pai para evitar mais sofrimento físico e psicológico; no entanto, a morte e o seu encobrimento provocam dor, terror e até alucinações na protagonista e na sua mãe. Enforcam-se por desespero, como observámos em páginas anteriores (p. 45, 49), e por incapacidade de gerir esta situação traumática. Na colectânea *Palavras Pougadas*, podemos realçar, pela sua pertinência, os exemplos contidos em «Uma História de Amor» e «A Sombra da Árvore». No primeiro conto enunciado, uma questão passional está na

origem de um assassinato, uma vez que a mulher não suportou a ideia de ser abandonada pelo marido e decide pôr-lhe fim à vida; no segundo, é a personagem masculina que não suporta a ideia de a mulher, acamada há vários anos, poder sobreviver-lhe e não ter quem a ampare, sendo o envenenamento de ambos a solução encontrada, à margem da mulher, mas esta acaba por resistir. Flores, a protagonista de «Flores ao Telefone» (FT), é mais uma personagem que termina de forma trágica com a vida, constituindo, contudo, uma excepção no leque de personagens femininas das histórias de Maria Judite de Carvalho, pelo seu carácter persistente em relação à busca de um interlocutor com quem pudesse comunicar. Como já referimos anteriormente (p. 48), dificuldades diversas impedem Flores de contactar com quem pretende: a colega de trabalho, a melhor amiga e o homem com quem esteve casada. Num gesto de desespero impõe-se a si própria um derradeiro silêncio, tomando alguns comprimidos. A reforçar esta ideia de impotência, refira-se a ambiguidade apresentada no título do conto, tal como refere João Gaspar Simões.

Flores é um patronímico. *Flores ao Telefone* é, como quem diz, uma mulher chamada Flores que debalde telefona para este ou para aquele numa espécie de apelo sem eco. E a palavra no título do conto e no seu texto reveste-se igualmente de uma poesia que lhe vem da sua raiz botânica. (Simões, 2004: 248)

Assim, a palavra *flores* (presente no título do conto) poderá ser lida como um nome comum, pertencendo ao reino vegetal, e aí revela-se a impossibilidade comunicativa implícita ou como nome próprio; neste caso, apenas a leitura do conto nos permite concluir que Flores não atinge o almejado objectivo e que o esforço empreendido nos diversos telefonemas não foi reconhecido, acabando por se deixar vencer. A plenitude de Flores enquanto ser humano é habilmente respeitada por Maria Judite de Carvalho, graças à sua capacidade de escrita, e a sua vida implícita de ruínas surge nas entrelinhas utilizando a escritora poucas palavras para no-la revelar. A autora deste conto, de acordo com Massaud Moisés, procura «respeitar a integridade

do ser humano que examina com a sua aguda retina: consciência de que deve empregar o mínimo de palavras para sugerir, pois o excesso desfaz a sugestão» (Moisés, 1951, 358). Este conto é um claro exemplo de que cada palavra é escolhida, sendo as palavras poupadas com o intuito de serem sentidas. Consideramos pertinente acrescentar que, na mesma colectânea, assistimos ao assassinato de um homem, perpetrado pela sua mulher, vítima de angústia e luta interior, no conto «O homem voador e a mulher que não tinha asas». Embora reconheça o crime, esta mulher não foi capaz de o evitar, entregando-se e sendo posteriormente internada num manicómio.

No volume *Os Idólatras*, a morte é menos visível do que nas restantes colectâneas, assistindo-se mesmo à tentativa, em vários contos, de prolongar a vida de forma materialista. Deparamo-nos com algumas exposições alegóricas que envolvem princípios morais sobre a forma como o Homem vai transformando o Universo, surgindo o mundo futuro como cenário destes contos e a morte, por loucura, em contos como «A floresta em sua casa». A tentativa de suicídio e a posterior intenção pressentida surgem em «O robot», pois Jerónimo Gall, devido à solidão e à angústia existencial, é dominado por esta ideia. Já em «Gretchen» e «O meu pai era milionário», a escolha pela vida é a opção que leva estes seres, a troco de dinheiro, a comprarem anos de vida, reforçando a inutilidade destes gestos a ideia de que a vida é efémera, ridicularizando quem defende o contrário.

Destaque-se ainda, no último volume de contos publicado pela autora, *Seta Despedida*, a ideia de morte e a forma como ela vai surgindo ao longo das suas páginas. Como nos refere José Manuel da Costa Esteves na análise que faz deste volume, a ideia de morte é bastante evidente:

Do primeiro ao último texto, [há] a constatação da proximidade da morte (morte figurada, escolhida ou por doença) em títulos como *Vínculo Precário*, *Absolvição*, *Impressões Digitais*, *Sentido Único*, *O Grito*, passando pela sua revelação através do sonho em *Frio*. (Esteves, 1999: 28)

A morte escolhida, por opção de Camila, surge apenas no conto «O Grito» (SD), tendo as contrariedades da vida conduzido à morte prematura,

recordando a leitura das linhas que compõem este conto uma pintura do norueguês Edward Munch, datada de 1893, *O Grito* (no original *Skrik*). A obra representa uma figura andrógina num momento de profunda angústia e desespero existencial, tendo como pano de fundo a doca de Oslofjord em Oslo (ver anexo 3, p.77). Também no conto de Maria Judite de Carvalho, a protagonista vive um momento emocionalmente angustiante, exteriorizando-o ao terminar com a vida. Por analogia, a sua representação poderia surgir nesta imagem, que, simultaneamente, poderia simbolizar as outras figuras femininas juditianas, pois o conflito interior, a angústia e o sofrimento estão bem patentes.

A morte por desgosto surge também nas colectâneas de contos analisadas e, embora menos frequente, é uma consequência do peso do silêncio e revela que as personagens se deixam vencer por não suportarem a sua existência amargurada. Em *Seta Despedida*, podemos observar este tipo de morte em «As Impressões Digitais», onde encontramos um homem sozinho, uma vez que «as vozes de sempre tinham sido silenciadas» (SD, 73). Esta personagem masculina deambula pela casa, recordando os seres queridos pela proximidade dos objectos pessoais. Pelo facto de um roubo, perpetrado por alguém em quem confiava (a empregada) o privar das lembranças e impressões deixadas que lhe alimentavam a vida, deixou-se morrer no quarto do filho. Em «A Mancha Verde», alguém sente a solidão e o peso da idade e nada pode fazer: «tentou gritar ou talvez suspirar, só isso. Entreabriu a boca, em silêncio» (SD, 129) e acabou por morrer. Em «A Avó Cândida» (TGM), a personagem feminina que dá nome ao conto, embora já com oitenta anos, entrega-se à morte por não suportar viver com a consciência da infidelidade não revelada ao longo de vários anos e que havia levado à morte o seu marido.

A morte accidental também é visível na obra desta escritora, em contos como «O Passeio de Domingo» (TGM), no qual Marcelino Ramos é desafiado para uma «pândega» (TGM, 117) que o entusiasma e acaba por se tornar obsessiva. No entanto, é atropelado e morre, comparecendo ao seu funeral apenas a mulher e o patrão, pois a data coincidia com o dia da pândega planeada. O infortúnio da vida é visível, igualmente, em «A Viagem» (PP), onde observamos um homem que morre de ataque cardíaco após reflectir sobre o

seu casamento durante uma viagem de avião. O diálogo doce opõe-se aos pensamentos sobre a mulher, chegando a desejar a sua morte por o seu fim estar próximo, devido a doença. Esta viagem de avião e de núpcias, onde a morte da mulher é desejada, termina inesperadamente com a morte deste homem, Ramiro, por ataque cardíaco. Em «Um Diário para a Saudade» (*FT*), a protagonista morre atropelada, de forma inesperada, quando o desespero a obriga a fugir da escola por lhe ter sido confiscado o seu diário (que lhe servia de confidente) e, em «Tudo Vai Mudar» (*PB*), Fausto pretende ser vítima de um desastre, tenta suicidar-se, mas alguém o impede. A ajuda surge no momento certo e a sua intenção altera-se, contudo é atropelado e morre a caminho do hospital, de forma imprevista. A morte inesperada e acidental surge, também, no conto «A Riqueza» (*AQ*), no qual tomamos contacto com uma mulher bondosa que auxiliava quem precisava, embora fosse desprezada de forma contínua e reiterada. Consegue encontrar o amor da sua vida, aos cinquenta anos, mas descobre-se que padece de uma doença incurável e que lhe restam poucos meses de vida; embora não assistamos à sua morte, constatamos que está próxima e é inevitável.

A morte como desistência da vida, como abandono, como oposição à luta por objectivos e metas é aquela que com mais frequência nos surge ao longo das páginas desta escritora, tendo as figuras presentes nas suas obras características peculiares, tal como nos diz João Gaspar Simões:

Criaturas humanas combalidas e magoadas, feridas pela vida, tão delicadas e sensíveis que tudo as magoa, tudo as desilude, tudo as decepciona, eis as personagens de Maria Judite de Carvalho, eis a humanidade dos seus livros, eis os seres, especialmente femininos, que ela anima e faz viver nas páginas de uma obra como outra ainda não havia na literatura portuguesa. (Simões, 2004: 241)

Estas pessoas tendem a entregar-se ao destino e conseqüentemente a uma morte psicológica, deparando-se o leitor com esta situação logo na primeira colectânea de contos da autora. O conto epónimo começa e acaba com a ideia da morte bem presente e assistimos a uma tentativa de suicídio de

permeio, revelando Mariana a angústia própria de quem sabe que vai morrer e a desistência face ao destino iminente. A solidão em que a personagem se encontra deprime-a e torna-a impotente face à situação, acabando por desabafar: «sinto-me só, mais do que nunca, ainda que sempre o tivesse estado...» (*TGM*, 18). A tentativa de suicídio frustrada apenas adia a situação, atenua-a, mas não a evita e quando chega, finalmente, ao hospital, acompanhada por D. Glória, a personagem conclui o seguinte: «é como se fôssemos ambas no meu enterro» (*TGM*, 54). Em «A vida e o sonho», no mesmo volume de contos, Adérito desiste do seu sonho e acomoda-se a um destino certo sem que dê por isso, como se observa nesta expressão: «depois os anos tinham passado quase sem ele dar por que passavam, cheios de dias longos, todos iguais, sem interesse» (*TGM*, 57). Recusa o convite para ascender profissionalmente, inventando para tal uma desculpa, simplesmente por se ter acomodado a sonhar e a viver. Em «A Menina Arminda», a personagem principal, por não conseguir ultrapassar o trauma da violação, comete um crime, embora consciente da sua gravidade, pois «os olhares silenciosos da criada faziam corar Arminda» (*TGM*, 89). A criança raptada seria uma resposta para a solidão e uma forma fácil de solucionar os seus problemas de inserção social. Ao invés de lutar, desiste pela via do isolamento e da falsa rotina. Em «Desencontro», Luísa desiste da sua adolescência e juventude por amor a Duarte, que não correspondia, oferecendo indiferença em troca. Este suicídio psicológico leva-a a rejeitar o pedido de casamento de Duarte, por ser tardio, por estar destroçada moralmente e incapaz de refazer a sua vida junto de quem apenas sabia ouvir os seus silêncios. Em *Palavras Pougadas*, no conto «A Noiva Inconsolável», assistimos a uma serenidade pouco habitual em alguém que acaba de perder o noivo, vítima de afogamento. Joana, consciente da sua própria fealdade, deixou finalmente de ter receio de ser abandonada pelo noivo, acomodando-se ao seu novo estatuto e considerando-o benéfico, aguardando apenas que a mãe «chegasse com os traços pretos que nunca mais havia de despir» (*PP*, 163). Em «A Estranha Ressonância do Nome de Alma» (*FT*), assistimos a uma situação semelhante, assumindo Alma a sua fealdade e reconhecendo ao marido o facto de a ter

escolhido, pois este não deixa que a embelezem para sua protecção. A acomodação da personagem e a aceitação do inevitável levam-na a uma desistência que se impõe como sendo natural e própria da sua condição. O suicídio psicológico está implícito e a desistência de viver está bem presente na carta de despedida que uma mulher escreve, uma mulher sofrida e com receio da morte, que não luta e se refugia na falsa verdade relativamente à sua condição social para não desiludir o filho, uma mulher sem nome, em «Carta Aberta à Família» (FT).

Em *Os Idólatras*, a ideia do suicídio psicológico está presente em diversos contos, como por exemplo em «Os Dias da cor de longe», onde assistimos à destruição da vida de Mea. Neste conto, como nos informa Alexandre Torres, «há uma evidente reiteração do tema que gira em torno da vida misteriosa do mundo adolescente, que curiosamente se destrói pela alienação do objecto» (Torres, 1993: 144). Mea sentia-se só no mundo e apenas tinha por companhia uma pedra com quem dialogava e aguardava um mensageiro que levaria ambas. A alienação surge também em «Estão todos lá fora?» (I), sendo, neste caso, provocada pela televisão. O delírio e a loucura, esta cegueira intelectual conduzem a «extrema agitação emocional» (I, 100), como aconteceu com uma personagem que acabou por ser internada num centro psiquiátrico. Neste mesmo volume de contos, o tema da alienação surge em «A estranha deformação física» e conduz à morte psicológica, pois alguém, que se sente desesperado pela possível reacção dos outros perante a deformação física desenvolvida, decide abandonar a família pela angústia e horror.

Em *Tempo de Mercês*, a desistência de viver é também visível em contos como «As sombras», «E tu, como tens passado?» ou «Um Crime». No primeiro, uma mulher solitária, presa às lembranças do passado, sofre de insónias e vê sombras que se movem, reiteradamente, sendo conduzida, pelo delírio mental e desorientação, a uma viagem de loucura dentro do seu lar. No segundo conto referido, deparamo-nos com as reflexões de uma mulher que, presa a uma cadeira de rodas, se reduz a um silêncio auto-imposto para continuar a receber as tão aguardadas visitas que a auxiliam a combater a

solidão. Cala-se, não contesta nem sugere para obter companhia. No último conto, uma criança é vítima da sua orfandade que lhe condiciona o destino e, desesperada, mas consciente do facto, vinga-se, de nada lhe valendo, uma vez que o seu destino está traçado de antemão.

O casamento, como simples fuga à solidão, é-nos revelado no conto «Leandro» (AQ), no qual surge a loucura associada à resignação e aceitação da vida. Em «A Noite Indigna», uma mulher chora a morte de um filho e o facto de ter sido «criada grátis» (AQ, 94) de dois homens durante toda a vida, o marido e o filho, de em função destes não ter desfrutado a sua vida, não ter sido feliz, situação esta que perdurará fatalmente. Em «A Estrela, coitada», inserido no mesmo volume de contos, a desistência da vida enquanto convivência com os outros surgiu devido à fealdade da protagonista. Aproveitando-se das suas qualidades vocais, decide simular encontros, ao telefone, com homens que nunca chegaria a conhecer, surgindo as suas fantasias como sinónimo de desistência de viver, pois a convivência não é uma realidade.

Na última colectânea publicada pela autora, a desistência de viver também surge em diversos contos. Em «A Absolvição», a personagem Lúcia é vítima de calúnias e a sua vida altera-se profundamente, pois «acordava sem vontade de viver» (SD, 61). A vida pouco ou nada lhe diz, o passado atormenta-a e a dor consome-a. No conto «A Alta», uma mulher doente e hospitalizada vai recebendo as visitas do filho, que a convida a morar com ele e com a sua família formada pelo casamento, acabando por preferir a morte, como se observa na resposta dada, fruto de uma estratégia arquitectada: «está combinado - disse em silêncio» (SD, 71). A desistência de viver manifesta-se em silêncio por este ser já de si uma forma escolhida de não exteriorizar o pensamento. Em «As Impressões Digitais» (SD), é nítida a desistência de viver que se observa ao longo das várias páginas, havendo como que uma preparação da personagem para a morte iminente, por lhe faltarem os entes mais queridos. Poucas razões havia para viver a não ser as recordações simbólicas e, na ausência destas, nada valia a pena. No conto «Vínculo Precário» (SD), uma mulher desespera e tenta, pelo silêncio das suas

intervenções, manter um amante que lhe preenche algum vazio, equacionando diversos tipos de suicídio e revelando que a vida já pouco ou nada lhe diz. Finalmente em «Frio», integrado na mesma colectânea de contos, o sonho de um homem que se encontra no hospital é revelador da sua situação, pelo que podemos dizer que a morte psicológica precede a física.

Não podíamos concluir esta análise relativa à morte e à desistência de viver na obra contística de Maria Judite de Carvalho, como consequência da incomunicabilidade, sem fazer referência ao conto «Palavras Poupadas» (*PP*, 9-105) pela pertinência que assume tal tema na construção da narrativa. A angústia sentida por Graça desde o início ao fim da narrativa, desde que a encontramos dentro do táxi, a caminho de casa, até que dela nos despedimos, novamente dentro de um táxi, agora em fuga da própria existência, permite-nos observar um drama que bem podia ser real pela sua natureza e pela forma como a mensagem nos é veiculada, levando João Gaspar Simões a considerar que neste conto encontramos algumas «das páginas mais belas da nossa literatura novelística (Simões, 2004: 235).³⁷ Graça, enlutada, sofre sobretudo por não conseguir ultrapassar o vazio deixado por Claude, por constantemente lhe virem à memória lembranças, intercaladas com outras, é certo, mas que o colocam num presente que apenas ela pode recriar. Não há ajuda suficiente perante a dor e, ao invés de solicitar auxílio, opta pelo isolamento, afastando os demais, escolhendo o incerto, pois «Graça não quer ir para parte nenhuma, quer simplesmente estar. Não ter fome, nem sede, nem sono, nem sentir dentro de si aquela estúpida ansiedade que afinal de contas nunca a abandonou. Não pensar em Leda nem no pai, nem em Claude nem em Vasco nem em si» (*PP*, 104).

³⁷ O sofrimento interior e constante de Graça é incontornável, como se depreende das palavras de Maria Lúcia Lepecki, uma vez que «a constrição /contracção do tempo da narrativa, cujo tempo objectivo cobre apenas cerca de cinco horas abrangendo contudo o tempo interior desde a adolescência até à idade adulta. À contracção do tempo físico contrapõe-se, assim, uma dilatação do tempo psicológico. Tal dilatação não contradiz a angústia (isto é, não se pode ler como desafogo, alívio, descanso), pois no tempo interior retrospectivo surgem as motivações do actual estado de espírito, a justificativa do lugar fechado como imagem de um modo de sentir» (Lepecki, 1979: 194).

Le Breton conduz-nos a uma reflexão sobre a questão do luto e da importância de um acompanhamento que, no caso de Graça, não aconteceu, como podemos constatar nestas palavras:

O acompanhamento da pessoa enlutada não consiste em lançar um véu ou em diminuir o seu sofrimento, mas em recolher a sua dor, em encaminhar-se com ela pela memória pessoal, pelas suas evocações, em atravessar juntos uma turbulência de emoções. O luto deixa uma cicatriz de silêncio, um lugar secreto dentro de si, onde o outro permanece disponível para uma conversa interior, para ir buscar recordações. (Le Breton, 1999: 264)

Com esta colectânea de contos, *Palavras Pougadas*, Maria Judite de Carvalho ganhou o grande Prémio Camilo Castelo Branco da Sociedade Portuguesa de Escritores e, segundo Urbano Tavares Rodrigues, esta obra «exprime bem o seu gosto pelo implícito, pela sugestão, pelos silêncios que falam» (Rodrigues, 2009: 1).

2.5. Silêncio voluntário ou imposto

Como observámos anteriormente, no capítulo inicial deste trabalho (pp. 9-20), o silêncio viabiliza a comunicação por permitir um entendimento harmonioso e facultar o bom relacionamento entre os seres, mas devemos ter em conta que a ausência de som pode significar, também, a não ocorrência de qualquer acto comunicativo.³⁸ Nem sempre os momentos silenciosos implicam concórdia, podem simplesmente revelar que não se pretende exprimir qualquer ideia ou pensamento. Os problemas mal resolvidos e o mal-estar social que caracteriza as mulheres, figuras insistentemente presentes nos contos de Maria Judite de Carvalho, levam-nos a entrar em contacto com situações em que o silêncio abunda e a incomunicabilidade se instala, como vimos em páginas

³⁸ Cf. Muriel Saville-Troike, quando nos informa: «a distinction should be made between the absence of sound when no communication is going on, and silence which is part of communication. Just as not all noise is part of 'communication', neither is all silence» (Tannen e Saville-Troike, 1985: 4).

anteriores deste trabalho. O silêncio destas figuras femininas pode ser espontâneo, fruto de uma opção pessoal no sentido de salvaguardar a integridade, ou estipulado por outrem, verificando-se que, numa grande parte dos contos que compõem as colectâneas publicadas, predomina o silêncio imposto sobre as mulheres e a consequente amargura e solidão, embora o silêncio como opção também possa ser observado, mas com menos intensidade.

Tomando a personagem principal do conto «Tanta Gente, Mariana» (*TGM*, 15-54), Mariana Toledo, como ponto de partida para esta nossa reflexão, e pelo que anteriormente referimos sobre a mesma figura feminina, podemos constatar que ela se infligiu um auto-silenciamento, concentrando-se em si própria, alheia ao exterior e apenas preocupada com os juízos de valor que vai fazendo sobre si mesma. Não é, naturalmente, a única figura desta obra contística com estas características, pois as mulheres juditianas, pelo já exposto, revelam propensão para a taciturnidade, tristeza ou insatisfação. Mariana é apenas um exemplo que optámos por destacar, sobretudo por ser aquela que melhor representa a amargura instalada e a predestinação que vai revelando sobre o seu drama de viver. Dá a morte como certa desde as páginas iniciais e revela as suas lembranças infelizes de um passado recente, como sejam a adolescência desafortunada, o malogro do casamento, a maternidade não alcançada ou a infidelidade de que foi vítima. Esta mulher serve-se deste processo, o silenciamento, para exprimir a sua revolta, não só relativa ao passado, mas também ao presente, assumindo um descontentamento que não oculta.

O denominador comum que consideramos unir Mariana e Flores, a personagem principal do conto «Flores ao Telefone» (*FT*, 7-17), é a solidão, como se constata nestas palavras:

Solidão, eis a terceira palavra³⁹ a oferecer às mulheres de Maria Judite de Carvalho, e destas, às mais aptas para morrer, ou identificando-as melhor:

³⁹ De acordo com Fernando Mendonça, «se fosse necessário definir com uma ou duas palavras a obra de Maria Judite de Carvalho, essas palavras seriam certamente *pessimismo* e *amargura*. E se, como se disse, as suas personagens são invariavelmente mulheres, estas

Mariana, a mais antiga; Flores, a mais recente. Mariana vestida como se fosse ao seu próprio enterro, Flores ao telefone do desespero. (Mendonça, 1973: 173-174)

Mariana decidiu privar-se do mundo exterior e Flores invoca auxílio para resolver um problema, mas apenas recebe o eco das suas palavras. Em vão, pede a tão necessária ajuda, mas é silenciada pelos três únicos contactos em quem depositara alguma esperança, que acabou por dissipar-se, como se comprova neste excerto:

Tinha apontado três números de telefone num pedacinho de papel: o de uma colega de trabalho que sempre se mostrara simpática, o da sua melhor amiga, o do homem com quem fora casada. Ia gritar por socorro mas ninguém lhe dera tempo de o fazer. Tinham um marido, cartas a escrever, doentes. Era normal. Pensava em tudo aquilo com serenidade enquanto ia despejando na palma da mão - trémula apesar de tudo - o frasco dos comprimidos. Eram azuis, como as contas de um colar que tivera em menina, e prometiam o esquecimento. (FT, 17)

Flores é o símbolo claro do silenciamento imposto e as três tentativas que faz para estabelecer o elo comunicativo tão necessário para si revelam-se frustradas, fazendo-o, inicialmente, com voz «baixa (...), ansiosa ou receosa» (FT, 9), de seguida a sua voz surge «de longe» (FT, 13), já revelando algum desânimo, e, finalmente, «a sua voz já não era ansiosa. Com o correr dos minutos havia-se tornado mais suave, mais serena, quase conformada» (FT, 15), conformada com um destino, comum às mulheres juditianas, mas um destino que tentou evitar. O passado de Flores, ao contrário do de Mariana, não é objecto de análise neste conto e as contas do colar da meninice revelam apenas alguma nostalgia, mas não tristeza ou desânimo, advindo a frustração do silenciamento compulsivo, fruto da incúria dos seres que, supostamente, lhe

apresentam-se-nos, por sua vez, como seres amargurados, frustrados, cientes apenas de que o mundo dos outros é um desgosto sem espanto, a flor aberta da mágoa sem surpresa» (Mendonça, 1973: 173).

deveriam prestar apoio e da incapacidade para solucionar autonomamente a situação. Comunicar é uma necessidade, como já referimos neste trabalho, e esta mulher tenta fazê-lo, mas quando lhe é vedada essa possibilidade, silencia-se, porque, como Le Breton nos diz, «a saturação da palavra induz ao fascínio do silêncio» (Breton, 1999: 12) e Flores prova-o com a sua atitude final: um silenciamento imposto com alguns comprimidos.

Conclusão

Pelo exposto, verificamos que a obra contística de Maria Judite de Carvalho não só foi construída durante uma época em que o silêncio se impunha, como está, ela própria, recheada de personagens que vivem acompanhadas por um silêncio confrangedor, um não falar que deriva de distintos fenómenos sociais. Confirma-se, após a leitura destas *palavras poupadas* que constituem a obra contística da autora, que «todos os escritores, no momento em que escrevem, têm presente um público para além deles próprios» (Escarpit, 1969: 165), mas também se confirma que as suas vivências e a sua personalidade podem interferir no acto criativo, condicionando atitudes, modos de estar e de agir. O leitor é levado a procurar o silêncio para usufruir das linhas escritas, necessitando de algum sossego interior e envolvente, devido ao intimismo veiculado pela própria obra.⁴⁰ O recolhimento subjacente à leitura e interpretação dos textos juditianos assemelha-se à personalidade da contista, devendo a música que se pressente entre as linhas ser ouvida em silêncio, longe dos olhares alheios para ser plenamente assimilada e entendida.

Na realidade, encontramos a cada momento da leitura o discurso do não dito e, se o soubermos entender, verificamos que deveríamos chamar-lhe discurso do não escutado, pois o olhar, os gestos ou o contexto em que a situação se insere levam-nos a interpretar o não ouvido, mas sentido, como se o tivéssemos escutado na realidade. Embora o canal transmissor não permita a audição pelo interlocutor, a significação é uma realidade que não pode ser ignorada. Maria Judite de Carvalho, à semelhança da escritora neozelandesa

⁴⁰ Refira-se, por curiosidade e pela semelhança na atitude em busca do silêncio, as palavras escritas por Irene Lisboa, bem reveladoras da sua importância: «O sol é uma bonita coisa. Centos de vezes o digo. O sol introduz a calma e o silêncio nas casas. É uma presença. Suave, longínqua e próxima. Estas musicatas, agora...Bulha inofensiva! Depressa volta o silêncio, a calma e a indiferença a esta casa. Ontem a I. chegou à noite e disse-me: que paz! Sim, silêncio» (Lisboa, 1992: 83).

Katherine Mansfield (1888-1923), fez uso de uma técnica em que a sugestão é uma constante, tal como observa Massaud Moisés:

Na linha de Katherine Mansfield, um dos criadores do conto moderno, Maria Judite de Carvalho pratica a “arte do implícito”, com a mão segura de quem não transpira moldes alheios mas busca dentro de si a inspiração condutora. Afinidade electiva, a “arte do implícito” brota de um modo específico de encarar o fenómeno do mundo, a comédia das vaidades humanas e os dramas ocultos em cada existência aparentemente incolor. O arranjo estrutural das narrativas parece a única concessão feita à Literatura: como num diário íntimo ou nas “memórias dos outros”, os episódios se plasmam sempre de maneira inequívoca, sem repetições, a fim de preservar a subtileza da própria realidade dissimulada atrás das aparências enganadoras. O implícito, graças ao processo arquitectónico das narrativas, se mantém, como tal e livra os contos duma empobrecedora linearidade. Em síntese, denotando a superior delicadeza com que os assuntos mais dramáticos são tratados por uma escritora de antenas ultrapoderosas na percepção do microscópio, o implícito denota que só a um olhar superficial as personagens manifestam claramente o drama que as habita. (Moisés, 1951: 357-358)

É assim a escrita de Maria Judite de Carvalho, repleta de personagens que vivem fechadas num mundo onde os dissabores abundam, rodeadas por alguns objectos que lhes permitem um rápido regresso ao passado, um reviver de momentos, quase todos infelizes, que marcam uma existência amargurada em que o deficit comunicativo é uma constante. A figura feminina surge, página a página, integrada numa sociedade que não a acolhe, num mundo que se aproxima da realidade de cada um de nós por ter como matéria quadros urbanos, cenas do quotidiano banais, embora reveladas com a mestria que caracteriza esta grande escritora.

Maria Judite de Carvalho apresenta-nos cada página dos seus contos com uma invulgar sobriedade, revelando-nos uma contenção vocabular em que apenas se diz o necessário. Cada palavra escrita faz parte de uma história, aparentemente banal, mas única, não só pelo enredo criado, mas pela forma como nos é apresentada, como se de um puzzle se tratasse, em que o

inesperado final nos conduz a uma necessária e pertinente reflexão. Tal como numa boa peça musical ou numa longa-metragem de qualidade, o que distingue as obras criadas por esta escritora é o facto de nos permitirem reflectir, crescer enquanto indivíduos, aprendendo a conhecer melhor determinados aspectos anteriormente alheios ao nosso entendimento. Os momentos fundamentais de cada obra, os momentos em que a tensão é maior e em que o discurso quase se dispensa, em que uma frase é suficiente para abalar os mais insensíveis, parecem acompanhados de uma música de fundo. Óscar Lopes refere que estes momentos, em que há uma peculiar forma de pronunciar as palavras ou as frases, como acontece no conto «Tanta Gente, Mariana» (*TGM*), podem, em situações pontuais, assemelhar-se à música pelo realismo conferido a cada situação⁴¹. Este conto é apenas exemplificativo, revelando a frase que o intitula a existência angustiante da personagem Mariana. Esta, ainda com quinze anos, lamenta-se junto a seu pai por sentir o peso da solidão e ele, num tom pessimista, diz-lhe que «-Todos estamos sozinhos, Mariana. Sozinhos e muita gente à nossa volta. Tanta gente, Mariana! E ninguém vai fazer nada por nós. Ninguém pode. Ninguém queria se pudesse. Nem uma esperança» (*TGM*, 18). São frases concisas, que denotam uma peculiar entoação e revelam a atitude da personagem perante a vida.

A angústia e o afastamento da sociedade, da família e dos amigos conduzem ao isolamento das mulheres juditianas, que se refugiam no interior das habitações com o intuito de viverem resguardadas, para evitar o que lhes possa causar transtornos ou desilusões e é neste espaço que envelhecem. É aí que encontramos a maioria das mulheres, novas ou velhas, de diferentes condições sociais, mas quase sempre sozinhas. Qualquer ruído, aparentemente insignificante, quebra-lhes a rotina e causa-lhes desconforto, pois as suas vidas estão acompanhadas por um silêncio constante que lhes

⁴¹ Atente-se no que nos diz Óscar Lopes sobre este assunto: «Como está provado pela música, a sensibilidade superior, artística ou estética, tem a sua estrutura própria, as suas leis específicas, tem uma organização que não se pode traduzir termo a termo para as estruturas dos outros domínios materiais da realidade, nem mesmo psicológica. A letra de uma canção não traduz a sua melodia em palavras: contrapontua-a em palavras. Os momentos capitais destes contos [*Tanta Gente, Mariana e Palavras Pougadas*], geralmente cristalizados na entoação de uma frase, valem para mim como música» (Lopes, 1986: 135).

permite, sobretudo, recordar, reviver o passado que lhes causou sofrimento, angústia, dor, como vimos na análise feita anteriormente.⁴²

O silêncio e a incomunicabilidade, como pudemos observar, não são exclusivo das mulheres presentes na obra, uma vez que alguns homens, embora poucos, sintam também o incómodo proveniente da dificuldade comunicativa. A sociedade era, naquela época, naturalmente masculina, restringindo as mulheres a um pouco reconhecido papel de mães e esposas, o que leva Mariana a considerar que as mulheres «se são pobres, esfalfam-se a trabalhar, se são remediadas ou ricas arranjam uma ou mais pessoas para se esfalfarem em seu lugar. De qualquer dos modos são escravas do trabalho ou estão de vigilância com outras escravas à sua ordem» (*TGM*, 45). O silêncio perpassa a obra, perpassa as pessoas e o seu mundo e podemos considerar a colectânea *Tanta Gente*, Mariana emblemática desta situação. Desde o conto epónimo, passando pelos contos «A Vida e o Sonho», «A Avó Cândida», «A Mãe», «A Menina Arminda», «Noite de Natal», «Desencontro» ou «O Passeio de Domingo», todos estão impregnados de silêncio e de solidão, surgindo a morte como uma nuvem escura pairando sobre cada personagem, sendo a personagem Mariana aquela que melhor o representa. Esta figura feminina move-se entre um presente angustiante, num quarto da pensão e no do hospital, e um passado causador de sofrimento, revendo a sua vida, que está perto do fim, e concluindo que não a viveu de todo. No pouco tempo que lhe resta, passa em revista aspectos da sua vida, tal como acontece com outras mulheres destes contos, e, num silêncio quase sepulcral, aceita o destino consciente de que nada o pode mudar, como se observa nestas palavras: «sei que vou morrer e essa certeza basta-me, é como que calmante» (*TGM*, 33).

Na verdade, o silêncio pode significar bastante mais do que um fluido diálogo e prova disso são as inúmeras páginas deixadas por Maria Judite de Carvalho, reveladoras do deficitário poder comunicativo entre as pessoas, onde o silêncio fala mais alto e onde as reflexões e os monólogos interiores são

⁴² Atente-se na expressão «estalavam como doidos aqueles móveis» (*SD*, 101), reveladora da angústia sentida pelo quebrar do silêncio nocturno, ou ainda na forma como uma mosca pode perturbar o sossego de uma velhinha e do seu gato, embora se trate de «uma simples mosca» (*PP*, 123).

confissões guardadas há muito na memória, por falta de interlocutor ou apenas por falta de auto-estima, protagonizadas por mulheres alheias ao mundo que as rodeia. Silêncios repletos de significado, repletos de emoções contidas, silêncios que dispensam a palavra por esta estar longe de transmitir o que se pretende. Mariana ilustra claramente esse grupo de desistentes, como revelam as suas palavras: «quem a não ser eu, perderia tempo a ouvir-me? Quem, se a minha vida ficou vazia de todos?» (TGM, 32). Esta jovem mulher funciona como uma *personagem-síntese* por fundir em si as características próprias das mulheres destes contos, por mostrar desânimo e angústia de viver, mas sobretudo por concluir que para além da morte, como a própria sublinha, a fragmentação e a solidão são as únicas certezas que lhe restam e que tem garantidas: «hoje são vinte de Janeiro e daqui a três ou quatro meses começo a esperar a morte» (TGM, 18).

Anexos

Anexo 1- Retratos elaborados por Maria Judite de Carvalho⁴³



⁴³ Exemplos de retratos incluídos na obra *O Imaginário de Maria Judite de Carvalho*. Aveiro: Câmara Municipal de Aveiro, p.77.

Anexo 2- Listagem de contos incluídos nas colectâneas da autora

Tanta Gente, Mariana (1959)

- «Tanta Gente, Mariana»
- « A Vida e o Sonho»
- « A Avó Cândida»
- «A Mãe»
- «A Menina Arminda»
- «Noite de Natal»
- «Desencontro»
- «O Passeio de Domingo»

As Palavras Pougadas (1961)

- «As Palavras Pougadas»
- «Uma História de Amor»
- «Uma Varanda com Flores»
- «Choveu esta Tarde»
- «A Sombra da Árvore»
- «A Noiva Inconsolável»
- «O Aniversário Natalício»
- «Câmara-ardente»
- «Viagem»

Paisagem sem Barcos (1963)

- «Paisagem sem Barcos»
- «Tudo vai Mudar»
- «Rosa numa pensão à Beira-mar»
- «Anica nesse Tempo»
- «Uma Pressa Louca»

Flores ao Telefone (1968)

- «Flores ao Telefone»
- «A Estranha Ressonância do Nome de Alma»
- «O Casamento»
- «Os Doces Braços da Noite»
- «A Flor da Vida»
- «O Homem Voador e a Mulher Que Não Tinha Asas»
- «Adelaide»
- «Um Diário para a Saudade»
- «O Aquário»
- «O Avião é o meio de Transporte Ideal»
- «Carta Aberta à Família»
- «Correio Sentimental»
- «O Rei das Canetas Meu Padrasto»
- «A Que Fora Querida»

Idólatras (1969)

- «A floresta em sua casa»
- «Os idólatras»
- «O meu pai era milionário»
- «Os dias da cor de longe»
- «O ponto móvel»
- «Baía triste»
- «Casa de repouso para intelectuais e artistas»
- «As mãos ignorantes»
- «Estão todos lá fora?»
- «O robot»
- «Gretchen»
- «A estranha deformação física»
- «A cidade do êxito»

Tempo de Mercês (1973)

- «Tempo de Mercês»
- «As Sombras»
- «E tu, como tens passado?»
- «Nada a Ver Com o Amor»
- «Uma Árvore e Relva Verde»
- «Anabê»
- «Um Crime»

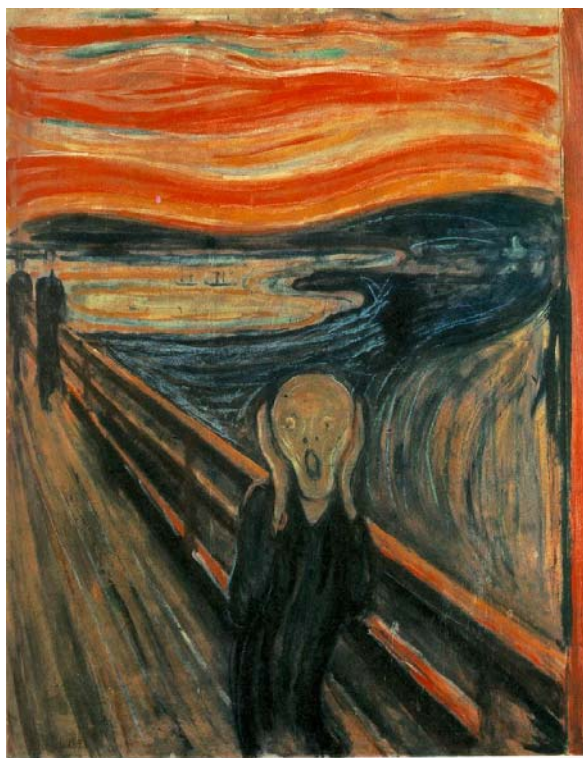
Além do Quadro (1983)

- «Além do quadro»
- «Aeroporto»
- «A colega de carteira»
- «Aqui em parte nenhuma»
- «Leandro»
- «A noite indigna»
- «A Estrela, coitada»
- «Os inocentes»
- «Adília e as vozes»
- «A riqueza»
- «Aquele azul»
- «Correspondência urgente»

Seta Despedida (1995)

- «Seta despedida»
- «George»
- «A absolvição»
- «A alta»
- «As impressões digitais»
- «Vínculo precário»
- «Uma senhora»
- «Sentido único»
- «O grito»
- «O tesouro»
- «A mancha verde»
- «Frio»

Anexo 3- O Grito de Edward Munch⁴⁴



⁴⁴ Imagem retirada da obra: BØE, Alf (1989). «Edvard Munch». Barcelona: Ediciones Polígrafa, S.A., p.55.

Bibliografia

a) Activa

CARVALHO, Maria Judite de (1991 [1959]). 6ª edição. *Tanta Gente, Mariana*. Mem Martins: Publicações Europa-América.

CARVALHO, Maria Judite de (1961). 2ª edição. *As Palavras Pougadas*. Lisboa: Editora Arcádia Limitada.

CARVALHO, Maria Judite de (1990 [1963]). *Paisagem sem Barcos*. Mem Martins: Publicações Europa-América.

CARVALHO, Maria Judite de (1968). *Flores ao Telefone*. Ovar: Portugália Editora.

CARVALHO, Maria Judite de (1969). *Os Idólatras*. Lisboa: Prelo Editora.

CARVALHO, Maria Judite de (1973). *Tempo de Mercês*. Lisboa: Seara Nova.

CARVALHO, Maria Judite de (1983). *Além do Quadro*. Lisboa: Edições «O Jornal».

CARVALHO, Maria Judite de (1995). 2ª edição. *Seta Despedida*. Mem Martins: Publicações Europa-América.

b) Passiva

b. 1) Bibliografia crítica

ARAÚJO, Paula Cristina Barbosa (2006). *As «velhas» na obra de Maria Judite de Carvalho*. Dissertação de Mestrado. Aveiro: Universidade de Aveiro.

BARROSO, Maria (1999). «Maria Judite de Carvalho». In *O Imaginário de Maria Judite de Carvalho*. Aveiro: Câmara Municipal de Aveiro, pp.9-10.

BESSA-LUÍS, Agustina (1998, 28 de Janeiro). «Uma flor discreta». *Jornal de Letras*, p.20.

CALHEIROS, Pedro (1999). «Seta Despedida e o “Violin d'Ingres” de Maria Judite de Carvalho». In *O Imaginário de Maria Judite de Carvalho*. Aveiro: Câmara Municipal de Aveiro, pp.15-21.

CANIATO, Benilde Justo Lacorte (1989, 5 de Dezembro). «O sujeito-mulher no espaço literário». *Letras & Letras*, 24, pp.13-14.

COCHOFEL, João José (1982). «Maria Judite de Carvalho. Flores ao Telefone». In *Críticas e Crónicas*. Maia: Imprensa Nacional Casa da Moeda, pp.266-269.

COELHO, Jacinto do Prado (1976). «Maria Judite: As Palavras Poupadas». In *Ao Contrário de Penélope*. Lisboa: Livraria Bertrand, pp.275-278.

COSTA, Maria de Lurdes Pereira da (1989, 5 de Dezembro). «A intimidade na obra de Maria Judite de Carvalho». *Letras & Letras*, 24, p.10.

ESTEVES, José Almeida da Costa (1999). «*Seta Despedida* de Maria Judite de Carvalho: uma forma abreviada sobre a dificuldade de viver». In *O Imaginário de Maria Judite de Carvalho*. Aveiro: Câmara Municipal de Aveiro, pp.23-29.

ESTEVES, José Manuel da Costa (2000). «Tous ces gens, Mariana de Maria Judite de Carvalho: uma forma abreviada sobre a dificuldade de viver». Versão electrónica http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digitalcamoes/doc_details.html?aut=1533&start=10, pp.1-17 (consultado na internet a 18 de Janeiro de 2010).

GERSÃO, Teolinda (1998, 28 de Janeiro). «O Instante Essencial». *Jornal de Letras*, p.21.

GUSMÃO, Manuel (1996, 22 de Maio). «A arte narrativa de Maria Judite». *Jornal de Letras*, p.18.

IDEIAS, José António Costa (1989, 5 de Dezembro). «A propósito de uma re-visitação de “o ponto móvel”». *Letras & Letras*. 24, pp.8-9.

LEPECKI, Maria Lúcia (1979). «Maria Judite de Carvalho: circularidade da acção, procura da palavra». In *Meridianos do Texto*. Lisboa: Assírio e Alvim, 193-201.

LOPES, Óscar (1986). «Maria Judite de Carvalho, *As palavras poupadas* - novelas e contos». In *Os Sinais e os Sentidos – literatura portuguesa do século XX*. Lisboa: Caminho, pp.131-135.

MACHADO, Álvaro Manuel (1975). «Maria Judite de Carvalho – *A Janela Fingida*». *Colóquio-Letras*. Lisboa: Fundação Gulbenkian, 32, pp.85-86.

MACHADO, Álvaro Manuel (1989, 5 de Dezembro). «O risco da(s) história(s)». *Letras & Letras*, 24, p.11.

MENDES, José Manuel (1989, 5 de Dezembro). «Por essa escrita inconfundível». *Letras & Letras*, 24, p.12.

MOISÉS, Massaud (1951). «Maria Judite de Carvalho». In *O Conto Português*. São Paulo: Editora Cultrix, pp.357-361.

NAVAS, Ruth; Esteves, José Manuel (1991). «Maria Judite de Carvalho. A Tessitura do Tempo». In Maria Judite de Carvalho, *Este Tempo*. Lisboa: Caminho, pp.7-10.

OLIVEIRA, Cristina Cordeiro (1984). «Maria Judite de Carvalho - *Além do Quadro*». *Colóquio Letras*. Lisboa: Fundação Gulbenkian, 82, p.102.

PADRÃO, Maria da Glória (1984, 23 de Outubro). «Além do Quadro: a vida». *Jornal de Letras*, p.24.

PALMA-FERREIRA, João (1974). «Sobre *Os Idólatras* de Maria Judite de Carvalho». In *Pretérito Imperfeito*. Lisboa: Estúdios Cor, pp.173-175.

PERNES, Fernando (1999). «Maria Judite de Carvalho - Rostos de Solidão. O discurso do Silêncio». In *O Imaginário de Maria Judite de Carvalho*. Aveiro: Câmara Municipal de Aveiro, pp.11-15.

RODRIGUES, Urbano Tavares (1970). «Imagens de mulher na literatura portuguesa do século XX». In *Ensaios de Escrever*. Porto: Editorial Inova Limitada, pp.182-222.

RODRIGUES, Urbano Tavares (2009). «Maria Judite de Carvalho, princesa da ironia». Versão electrónica http://www.bnportugal.pt/images/stories/agenda/2009/documentos/texto_urbano.pdf, pp.1-2 (consultado na internet a 13 de Abril de 2010).

REIS, Carlos (1998, 28 de Janeiro). «Evocação e Louvor». *Jornal de Letras*, p.21.

SEIXO, Maria Alzira (1977). «Maria Judite de Carvalho. *Os Idólatras*». In *Discursos do Texto*. Amadora: Bertrand, pp.111-116.

SEIXO, Maria Alzira (1977). «Maria Judite de Carvalho. *Tempo de Mercês*». In *Discursos do Texto*. Amadora: Bertrand, pp.117-122.

SEIXO, Maria Alzira (1987). 2ª edição. «Maria Judite de Carvalho: Um tempo de integração». In *Para um estudo da expressão do tempo no romance português contemporâneo*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, pp.175-202.

SILVA, Rodrigues da (1996, 22 de Maio). «Maria Judite de Carvalho. Uma voz estrangulada». *Jornal de Letras*, pp.16-17.

SILVA, Rodrigues da (1998, 28 de Janeiro). «As palavras poupadas». *Jornal de Letras*, p.19.

SIMÕES, João Gaspar (2004) «MARIA JUDITE DE CARVALHO, I, AS PALAVRAS POUPADAS». In *Crítica IV. Contistas, novelistas e outros prosadores contemporâneos 1942 – 1979*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, pp.235-238.

SIMÕES, João Gaspar (2004) «MARIA JUDITE DE CARVALHO, II, PAISAGEM SEM BARCOS». In *Crítica IV. Contistas, novelistas e outros prosadores contemporâneos 1942 – 1979*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, pp.238-242.

SIMÕES João Gaspar (2004) «MARIA JUDITE DE CARVALHO, IV, FLORES AO TELEFONE». In *Crítica IV. Contistas, novelistas e outros prosadores contemporâneos 1942 – 1979*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, pp.246-249.

SIMÕES, João Gaspar (2004) «MARIA JUDITE DE CARVALHO, V, OS IDÓLATRAS». In *Crítica IV. Contistas, novelistas e outros prosadores contemporâneos 1942 – 1979*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, pp.249-253.

TAVARES, Elizabete Rodrigues (2001). *Vidas de Solidão: Uma leitura da produção ficcional de Maria Judite de Carvalho*. Dissertação de Mestrado. Aveiro: Universidade de Aveiro.

TORRES, Alexandre Pinheiro (1989). «Maria Judite de Carvalho e a barbárie do capitalismo». In *Ensaio Escolhidos I. Estudos sobre as literaturas de língua portuguesa*. Lisboa: Caminho, pp.141-146.

TORRES, Alexandre Pinheiro (1998, 28 de Janeiro). «A Bíblia do Pessimismo». *Jornal de Letras*, p.20.

TRIGUEIROS, Luís Forjaz (1989, 5 de Dezembro). «O privilégio da diferença». *Letras & Letras*, 24, p.12.

b. 2) Bibliografia teórica

BACHELARD, Gaston (1957). *La poétique de l'espace*. Paris: Presses Universitaires de France, pp.23-30.

BEHAR, Lisa Block de (1984). *Una retórica del silencio. Funciones del lector y procedimientos de la lectura literaria*. México: siglo veintiuno editores.

CALADO, Margarida (2004). «O Silêncio na Pintura – Reflexões em torno de alguns quadros de Vermeer, Friedrich e David». In *Textos e Pretextos*. Revista do Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, nº4 (título genérico: «O Silêncio»), pp.104-109.

COHEN, Jean (1976). *Estrutura da Linguagem Poética*. Trad. por José Victor Adragão. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

DAUENHAUER, B.P. (1980). *Silence: The Phenomenon and its Ontological Significance*. Bloomington: Indiana University Press.

HAMBURGER, Kate (1986). «Genre Fictionnel ou Genre Mimétique». In *Logique des genres littéraires*. Paris: Éditions du Seuil, pp.89-93.

JAWORSKY, Adam (1993). *The power of silence: social and pragmatic perspectives*. Newbury Park-London-New Delhi: Sage.

JAWORSKY, Adam (ed.) (1997). *Silence, Interdisciplinary Perspectives*. Berlin-New York: Mouton de Gruyter.

LE BRETON, David (1999), *Do Silêncio*. Lisboa: Instituto Piaget.

LOURENÇO, Eduardo (2004). «Uma poética do Silêncio (A propósito do L. d. D.)». In *O lugar do Anjo. Ensaios Pessoaanos*. Lisboa: Gradiva, pp.103-109.

MENDONÇA, Fernando (1973). «Ficção de autoria feminina ou o sabor da solidão». In *A Literatura Portuguesa no séc. XX*. São Paulo: Hucitec, pp.172-177.

ORLANDI, Eni Puccinelli (2002). *As formas do silêncio. No movimento dos sentidos*. 5ª ed., Campinas: Unicamp.

PONZIO, Augusto (1995). «El silencio y el callar. Entre signos y no signos». In *El juego del comunicar. Entre literatura y filosofía*. Valencia: Ediciones Episteme, pp.27-41.

RODRIGUES, Isabel Cristina (2006). *A Palavra Submersa: Silêncio e Produção de Sentido em Vergílio Ferreira*. Dissertação de Doutoramento. Aveiro: Universidade de Aveiro.

RODRIGUES, Urbano Tavares (2004). «Com que silêncio te digo, com que silêncio te calo...». In *Textos e Pretextos*. Revista do Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, nº4 (título genérico: «O Silêncio»), pp.132-134.

STEINER, George (1985). «The Retreat from the Word [1961]». In *Language and Silence. Essays 1958-1966*. London - Boston: Faber and Faber, pp.30-54.

TANNEN, Deborah; Saville – Troike, Muriel (eds.) (1985). *Perspectives on silence*. Norwood: Ablex.

b. 3) Bibliografia de referência

ARNAULT, Ana Paula (ed.) (2008). *Entrevistas com Lobo Antunes: 1979-2007. Confissões do Trapeiro*. Coimbra: Almedina.

BARRENO, Maria Isabel; Horta, Maria Teresa; Costa, Maria Velho da (1974). *Novas Cartas Portuguesas*. Lisboa: Editorial Futura.

BØE, Alf (1989). «Edvard Munch». Barcelona: Ediciones Poligrafa, S.A.

CHEVALIER, Jean; Gheerbrant, Alain (1994). *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Teorema.

CLAVELL, Xavier Costa (2007). *Picasso- Museo Picasso de Barcelona*. Barcelona: Escudo de Oro.

COELHO, Jacinto do Prado (selecção, prefácio e notas bibliográficas) (1979). *Antologia da ficção portuguesa contemporânea*. Lisboa: Instituto da Cultura Portuguesa.

COSTA, José Ricardo Marques da (1999). *O Livro dos Provérbios Portugueses*. Lisboa: Presença.

EGGUM, Arne (1984). «Edvard Munch – Paintings, Sketches and Studies». Norway: J. M. Stenersens Forlag A. S.

ESCARPIT, Robert (1969). «A Obra e o Público - Os públicos». In *Sociologia da Literatura*. Coimbra: Almedina, pp.165-189.

LISBOA, Irene (organização e prefácio de Paula Morão) (1992). *Obras de Irene Lisboa - Solidão: Notas do Punho de uma Mulher*. Vol II. Lisboa: Editorial Presença.

LOPES, Ana Cristina (1992). *Texto Proverbial Português. Elementos para uma análise semântica e pragmática*. (Texto policopiado). Tese de Doutoramento em Linguística Portuguesa. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

LOURENÇO, Eduardo (1994). «Situação da literatura portuguesa». In *O Canto do Signo - Existência e Literatura (1957-1993)*. Lisboa: Ed. Presença, pp.255-267.

MOREIRA, António (1999 [1996]) 4ª edição. *Provérbios Portugueses*. Lisboa: Editorial Notícias.

ROCHA, Andrée Crabbé (1992). 3ª edição. «Conto. Na Literatura Portuguesa». In *Dicionário de Literatura*. Direcção de Jacinto do Prado Coelho. 1º Volume. Porto: Editora Figueirinhas, pp.213-214.

SARAIVA, António José; Lopes, Óscar (1982). 12ª edição. «Novelística ligada à emancipação feminina». In *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora, pp.1131-1136.

SARAMAGO, José (1998). 4ª edição. *Os Poemas Possíveis*. Lisboa: Editorial Caminho.

TORRINHA, Francisco (organização de) (1942). *Dicionário Latino-Português*. Porto: Gráficos Reunidos, Lda.